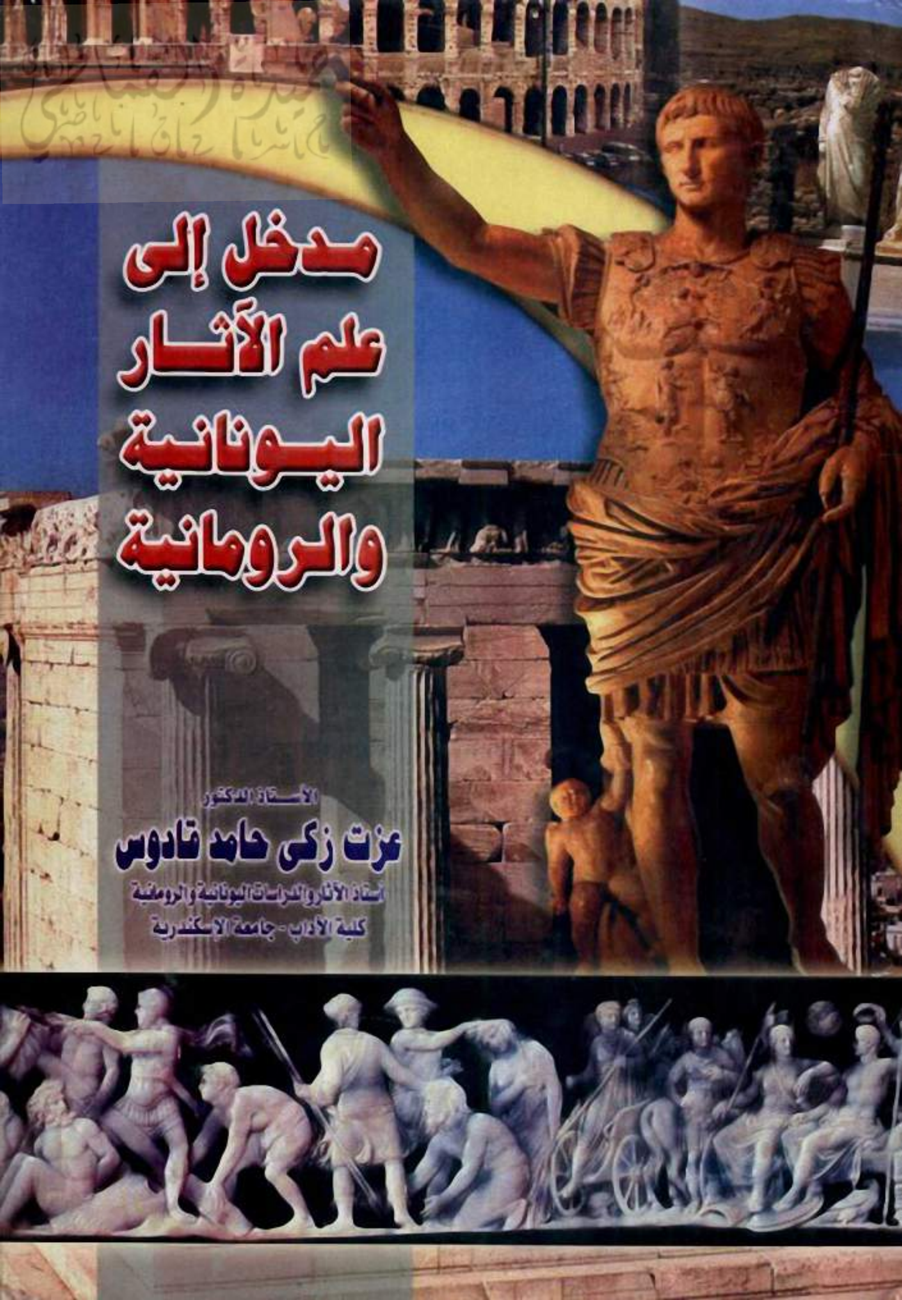

مدخل إلى
علم الآثار
اليونانية
والرومانية
الأستاذ الدكتور
عزت زكى حامد قادوس
أستاذ الآثار والدراسات اليونانية والرومانية
كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية

الأستاذ الدكتور

عزت زكي حامد قادوس

أستاذ الآثار اليونانية الرومانية

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الإسكندرية

٢٠٠٧

مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية

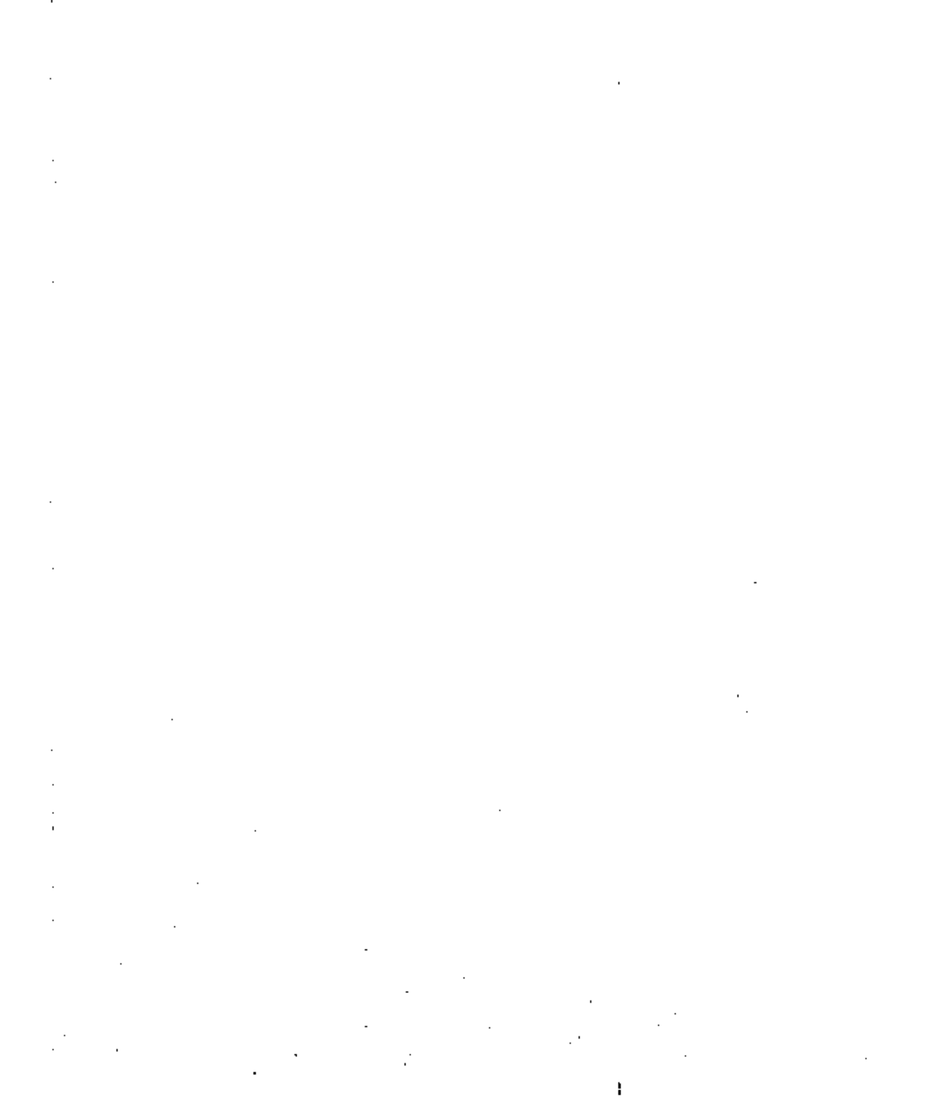
بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــــــــــــداء

إلى اللمسة السحرية الحانية فى حياتى التى تحول
أحلامى إلى واقع

إلى جمال الروح الذى يملأ جنبات نفسى
أملاً وتفــاؤلاً

إلى زوجتى.... أميـــــرة



المقــدمــة

إن عمــر الفــن هو عمر الإنسان، وتاريخه هو تاريخ البشرية سواء أكانت مأساوية أو مبهجة حيث سجل الإنسان مشاعره ووجدانه على جذوع الأشجار وجدران الكهوف وأسطح العظام والعاج وكذلك على الصخور.

ولعــل فى مقولــة ويلكنسون ما يغنى عن التعقيب "مصر هى البكر العظمى لجميع المدنيات العالمية، لأنها أنارت بمفردها للعالم أجمع ظلمته.

وإذا كــان الإنسان هو الكائن الوحيد الذى وهبته العناية الإلهية القدرة على الإحساس بالجمال وتذوقه لكل مظاهر الحياة، فإن الفنون هى وسيلته فى إعادة صياغة الواقع فى شكل إبداعات رائعة قد تحاكى الواقع أو تجسده أحياناً أو تسمو عليه فى أحيان أخرى أو تختلف معه أو تقاضيه أو تباريه أو تكاشــفه حقيقته أو ترفضه، أو تتعايش معه أو غير ذلك من الممارسات إلا أنها فى النهاية تتفاعل معه وتنجب أو تنسخ منه أروع ما فيه.

وإذا كــان الخالق قد أنعم على البعض بنعمتى الحرية والاختيار فإن ذلــك قد أسهم بشكل كبير فى تنمية موهبة الحس الجمالى عنده وفى خلق فناناً متذوقاً وناقداً لكل ما يقع عليه إدراكه فيدرك ما حوله من مادة جامدة ويتخطاه إلى ما بداخله من أحاسيس وفكر ومشاعر.

وممــا لا شك فيه أن الفنون هى الواجهة الحضارية لأى مجتمع وبها يقاس مدى تقدمه وازدهاره وتمثل نبض حياته.

إن الدافع الأساسى للتقدم فى شتى مجالات الحياة إنما ينبثق من تدفق الحــس والشــعور الذى ينظمه الفن والإبداع ويثريه فى مجالات عدة مثل الشــعر والغناء والعمارة والنحت والتصوير والرقص وغيرها. فمن أغانى العمــل الجماعيــة لجمع المحاصيل، إلى استنفار الهمم فى المعارك، إلى

التعبير عن السعادة، إلى شكر الآلهة، إلى ترانيم الكهنة وابتهالات المتعبدين التي عبقت بها حنيات المعابد، إلى تقديس التماثيل.

كان الفراعنة من أول الشعوب التي أعطت للفنون قداستها فصنعت التماثيل للآلهة وشيدت المعابد الضخمة وخلفت للإنسان روائع فن النحت والتصوير التي لا تزال تملأ سمع وبصر العالم في كل مكان في أرجاء المعمورة.

كما كان الفن من وسائل التعبير الديني عند الإغريق مما يزيد أهميته في حياتهم اليومية حيث قدسوا ربات الفنون التسع وتقربوا إليها بالقرابين وجملوا مدنهم من خلال معابد ومذابح ومسارح ونافورات وحمامات ظلت شاهداً على ثراء هذه الحضارة اليونانية. وقد تأثر الفن الإغريقي بالفكر الفلسفي المتمثل في بناء ثقافة تستند إلى البحث عن الحقيقة، فنشد الإغريق الكمال وارتموا في أحضان الطبيعة وولعوا بتقدير الجمال الإنساني.

وعلى الجانب الآخر جاء الفن الروماني خلواً من الشعور الفلسفي ــ الذي اتسم به الفن الإغريقي ــ وهدف إلى التعبير عن الفخامة والقوة والسلطان واستطاعت روما تجسيد روعة تقدمها في فن المعمار فمهدت الطرق واختطت المدن واهتم فنانوها بفكرة العمق في الرسم (البعد الثالث).

في حين جاء الدين المسيحي ملتزماً بالتقليد المتبع في عدم تصوير القديسين مستخدماً الرمزية في فنونه كإطار عام لها يتدرج تحته الفكر الديني نظراً للاضطهادات التي قيدت حركته الفنية في البداية.

ولكن سرعان ما اختفى هذا المنع والتحريم حيث انطلق الفن من عقاله بعد الاعتراف بالمسيحية كدين رسمي للدولة الرومانية فأنتج أعظم الإبداعات من كنائس وأديرة وأيقونات ورسومات جدارية ومشغولات نسيجية وعاجية وغيرها.

وبعد أن انقسمت الإمبراطورية الرومانية عـــام ٣٢٤م إلـــى قســـمين شرقية وأخرى غربية وسميت فنونها بالبيزنطية دخل الفن البيزنطي مرحلة جديدة انطلق بها إلى العالمية حيث ساد الطراز البيزنطي في كل إنجـــازات هذا العصر من كنائس وأديرة ومعموديات ومذابح وصالات شهدت تغيرات ملموسة في كل مناحي الحياة آنذاك.

ولما حفلت المكتبة العربية بالمتون التي اهتمت بالفنون الإسلامية على وجه الخصوص وبالفنون الحديثة والمعاصرة على وجه العمـــــوم مقـــابل قصور في البحث والدراسة عن الفنون القديمة فقد رأيت أن أملأ بعض هذا الفراغ لتكتمل منظومة الفنون وتأخذ ما تستحق من اهتمام.

ولعلي أكون قد وفقت في مسعاي هذا، والله من وراء القصد.

الإسكندرية في ٢٠٠٤/١١/١ — أ.د عزت زكي حامد قادوس



مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية

الفصل الأول

الفنون الإغريقية

الفصل الثاني

الفنون الرومانية

الفصل الثالث

الفنون القبطية

الفصل الرابع

الفنون البيزنطية

قائمة المراجع



الفصل الأول

الفـــنون الإغريـــقية

تقديم

العوامل المؤثرة فى تطور الفنون الإغريقية

العمارة اليونانية

العمارة فى العصر المينوى

العمارة فى العصر الميكينى

طرز الأعمدة

تطور المعبد الإغريقى

المذابح

الخزائن

المسارح

الأماكن الرياضية

السوق

المنازل

فن التصوير الإغريقى

النحت فى الحضارة اليونانية

العملات اليونانية

الفنون الإغريقـــية

تقديـــــم

إذا تعرضـــنا للفنون الإغريقية بروعتها وجمالها ودقتها لابد أن نشير إلى الحضارة التى مهدت لظهورها.

فقد قامت حضارة بلاد اليونان أثر حضارة ازدهرت فى جزيرة كريت حيــث عــاش فى تلك المنطقة شعب على درجة كبيرة من الرقى والثقافة واســتمر لعـــدة قـــرون إلى أن قضت على حضارتهم كارثة طبيعية أدت بالقصـــور فى كنوســـوس وفايستوس وماليا وبذلك سقطت حضارة كريت وقـــامت بعدهـــا حضـــارة اليونان التى ازدهرت وبلغت أوجها فى القرن الخـــامس ق.م واســـتمرت حتى القرن الثانى ق.م إلى أن انتهت باستيلاء الرومان على بلاد اليونان عام ١٤٦ ق.م.

وقبل أن نتعرض للفنون الإغريقية فى عصورها المختلفة منذ البدايات الأولى حـــتى العصر الهللينستى، يجدر بنا الإشارة إلى العوامل الجغرافية والجيولوجية والدينية والاجتماعية والتاريخية التى أثرت هذه الفنون.

العوامل المؤثرة فى تطور الفنون الإغريقية

الناحية الجغرافية

من المعروف أن شبه جزيرة اليونان محاطة بالبحر من ثلاثة جوانب وعلى ذلك ساعدت موانيها الطبيعية على سهولة التجارة، وحمل الفينيقيون تجارتهم إلى هذه البلاد وامتدت اليونان عن طريق بناء مستعمرات لها إلى جـــنوب إيطاليا وصقلية وساعدت الجبال الموجودة على تقسيم اليونان إلى

مـسـناطق نفوذ مختلفة ومن هنا نشأت المنافسة بين هذه الولايات في إبراز حضـارة كل منها.

وتمتاز بلاد اليونان باعتدال مناخها مما ساعد على الاحتفالات بالأعياد الرسـمية والاهـتمام بالمـباني العامـة كمـباني إدارة الأعمال والقضاء والمسارح والمعابد.

الناحية الجيولوجية

أن أهـم مـا تمتاز به هذه البلاد وجود الرخام في أراضيها في أثينا وجـزر بـاروس وناكسـوس لذا فقد استخدم اليونانيون الرخام في صنع تماثيـلهم وبـناء معـابدهم وكانت هذه الظاهرة من أهم مميزات العمارة اليونانية.

الناحية الاجتماعية

اشـتهرت الشعوب الإغريقية بحبها وتمسكها بالطقوس الدينية واتضح ذلـك في أعيادهم واحتفالاتهم ولقد ولعت هذه الشعوب بالموسيقى والفنون المختـلفة والألعـاب الرياضية حتى أنه نشأت في بلاد اليونان العديد من الألعاب الرياضية التي كان لها الطابع العالمي مثل الألعاب الأوليمبية التي بدأت في أوليمبيا عام ٧٧٦ ق.م واستمرت حتى الوقت الحاضر.

الناحية التاريخية

تعرضـت اليونـان لغزو متكرر من الفرس في القرن الخامس ق.م وكـانت نتيجة هذه الغزوات أن هزم الفرس أمام الإغريق في عدة مواقع برية وبحرية جعلت الإغريق يمجدون هذه الانتصارات. ثم ازدهرت أثينا أبان حكم بركليس في الفترة من ٤٤٤ – ٤٢٩ ق.م واستمر هذا الازدهار

فى عهد الملك فيليب المقدونى وأبنه الإسكندر الأكبر وكثرت الفتوحات حتى شملت مصر وآسيا الصغرى وامتزجت حضارة اليونان بالحضارة الشرقية وكان لهذا أثر كبير انعكس على كافة الفنون.

الناحية الدينية

كان الدين عند اليونانيين يعتمد أساساً على عبادة الأشخاص أو الظواهر الطبيعية وكان لكل بلد أو إقليم أو مقاطعة عبادة معينة وأعياد خاصة بها كما وجدت أيضاً عبادة الأبطال كما كانوا يعتقدون أن لكل قوة من القوى الطبيعية إلهاً يسيطر عليها فالشمس إله والقمر إله وكذلك لكل الظواهر السماوية كالبرق والرعد والمطر والهواء وكانوا يمثلون الآلهة بتماثيل آدمية ويعتقدون أن آلهتهم لها عواطف مثل الإنسان أى أنها تحب وتتزوج وتنجب وتفرح وتتألم ولكنها لا تموت بل تعيش إلى الأبد. وكان للدين تأثير كبير على الإغريق فيما ظهرت بوضوح فى معابدهم ويرجع هذا التأثير إلى أنهم كانوا ينظرون للدين نظرة فلسفية عميقة ووجدت عدة آلهة منها: زيوس كبير الالهة وهيرا ربة السماء وزوجة زيوس، أبوللو إله القوة وأرتميس إلهة الصيد وربة القمر، هرميس رسول الآلهة وإله المطر، أثينا إلهة الحكمة وربة البرق، أريس إله الحرب والعاصفة، أفروديت إلهة الحب والجمال، هيفايستوس إله النار، بوسيدون إله البحار، وديمتر ربة الأرض وفستا ربة البيت.

وقد لعبت هذه العوامل متداخلة دوراً هاماً كان له أثر واضح فى الحضارة الإغريقية عامة وفى الفن خاصة، هذا الأثر يتضح فيما سوف نعرضه من المعالم الفنية فى كل فترات هذه الحضارة.

أولاً: العمـارة اليونـانيـة

تعريف العمارة اليونانية

يطلق علـى العمارة الاسم الحديث Architecture وهو مشتق من الكلمة اللاتينية Architectura الذى ذكره المهندس الرومانى Vitruvius وهذه الكلمة مشتقة من الكلمة اليونانية APXITEKTΩN ومن بين فنون بلاد اليونان العمارة وهى أشهر جانب فى هذا الفن ولكن يصعب فهمها فى بعض الأحيان لأن معظم المبانى قد اندثرت ولأن المبانى تفهم بطريقة صحيحة إذا عرف الإنسان العلاقة بينها وبين المبانى المحيطة بها وكذلك استعمالات هذه المبانى أما قوة تصورنا لمعبد معين فهى ضعيفة للغاية لأن هذا المعبد كان يشع بالحياة فى العصور القديمة والآن نجده واقفاً فى الطبيعة لا تحيط به مبانى أو مسرح ليس به منصة أو ممثلين أو متفرجين.

الحضارة المينوية فى كريت

العمـــارة

١) العصر المبكر "عصر ما قبل القصور" ٣٠٠٠-٢٠٠٠ ق.م

ليس لدينا معلومات كافية عن عمارة هذا العصر ولكن نعرف أنه كان هناك بيوت واسعة كانت أراضيها وحوائطها تلون باللون الأحمر.

أما المقابر فنعرف أن كل قرية صغيرة كان لها مقابر مستديرة قطرها حوالى ١٣م وكانت هذه المقابر مغطاة بسقف من الخشب والحوائط مائلة إلى الداخل.

٢) العصر الوسيط والمتأخر "عصر القصور"

٢٠٠٠ – ١٤٠٠ ق.م

في نهايـــة العصـــــر الميناوي L.M تظهر مدينة كنوسوس إحدى أهم المـــدن الكريـــتية، والتي خلّفت لنا نماذج حضارية مميزة، ولعل أهم مثال أثري لايزال قائم إلى الآن هو قصر كنوسوسThe Palace at Knossos وهو نموذج للقصـور الملكية في جزيرة كريت، حيث عثر على مثيل له في مدينة فايستوس وماليا، ولكن يبدو أن أكبرهم كان قصر كنوسوس. يتكون القصر عموماً من فناء رئيسي واسع تحيط به جميع أبنية القصر من جميع الجهـــات، يحـــتوي القصـــــر على حجرات متعددة الاستخدام، منها الجناح المـــلكي في الجـــزء العـــربي ويحتوي على قاعات ضخمة وحجرة كبيرة تعرف بحجرة العرش Throne Room وأماكن خاصة بالعبادة وحجرات الـــتطهير، كذلك عثر في القصر على حجرات تحتوي على أواني فخارية للـــتخزين تســـتخدم لحفـــظ الزيوت والحبوب، وهي تمثل حجرات الجانب الاقتصــــادي للقصــــــر الملكي. وقد عرف قصر كنوسوس أنه من القصور الضـــخمة التي تتكون من ثلاثة أو أربعة طوابق بواسطة درج من الحجر، ليسكن فيه جميع الحاشية الملكية ويحتمل أن يكون رواده جزء من موظفي الدولـــة الكبار، فيحتمل أن يكون القصر وبصفة خاصة الجناح الملكي هو قصـــــر الحكـــم الـــذي تدار من خلاله أمور البلاد. لذلك زود القصر بكافة متطلـــبات الحيـــاة الكريتية القديمة، ففي الجزء الشمالي تجد المعبد الديني المزود بصالات للاجتماعات، وهو مجهز للممارسة الدينية على المستوى الشـــعبي آنذاك، كما عثر في الناحـ ـرقية على ورش خاصة بصناعة الأدوات الملكية من حـ‍ـر وفخار ومجوهرات الخاصة بالطبقة الحاكمة وهي

تقـــنيات أثرية عثر عليها في حفائر كنوسوس تؤكد تفوق ومهارة صناعة الحـــلي وأدوات الزيـــنة والمشـــغولات المعدنية عالية المستوى المطعمة بالأحجار الكريمة.

ربمـــا كان قصر كنوسوس نموذجاً معمارياً هاماً في معرفة شكل من أشـــكال الحضـــارة اليونانيـــة القديمـــة، وأن التفوق اليوناني بصفة عامة والكريتي بصفة خاصة في الفن المعماري كان قد وصل إلى مستوى متقدم جداً ربما يرجع ذلك لاتصـــالهم الدائم بالحضـارات الشرقية في مصر والمدن الفيـــنيقية، لذلـــك تفوق الكريتيون في العمارة وهذا التفوق جعلهم يبدعون زخارف جدارية ورسوم حائطية تواكب تقدم الهندسة المعمارية لديهم، لذلك ارتبط فن الفريسكو ارتباطاً شديداً بالكريتيين فزينوا حجرات القصر الكبير في كنوســـوس بسالعديد من اللوحات التصويرية المعبرة عن ثقافة وتراث الكريـــتيين وهي تحمل جانب هام من التطور الحضاري لديهم. في متحف أثيـــنا نتلمس بعض تلك اللوحات التي تصور جانباً من الاحتفالات الدينية، وبعـــض الألعاب الرياضية مع مجموعة من الرموز الكريتية مثل الفؤوس والأواني الحجرية ونبات الزعفران أحد أهم النباتات المميزة في الحضارة اليونانيـــة، وتعتبر لوحة جامع الزعفران من أهم اللوحات التصويرية التي اعـــتمدت عـــلى التصـــوير بطريقة البروفيل (على بعدين) مع مرونة في الأجسام وتفاعل حركي وجسماني يعبر عن تقدم فن المحاكاة الطبيعية في الفـــن الكريـــتي، تطرق لذلك فن التصوير الجداري في كريت إلى الحياة الديـــنية، فظهرت صور المتعبدات أو الكاهنات في الهيئة الدينية من ناحية الملابـــس والأوضاع التصويرية، وهو ما يعكس القدرة الدينية عن شعب كريت في العصور المينوية المختلفة (المبكرة والوسطى والمتأخرة).

الحضارة الميكينية

في الألف الثاني قبل الميلاد جاءت قبائل هندو أوربية من الشمال واستقرت في شبه البلبونيز في ميكيني وأسسوا الحضارة الهيلادية وفي القرن السادس عشر شهدت ميكيني أعظم عصورها وقام بحفر هذه المدينة العالم الألماني هاينريش شليمان Heinrich Schliemann في ١٨٧٤ – ١٨٧٨م.

وتمثل آثار مدينة ميكيني نموذجاً للحضارة الهيلادية المبكرة، ويفضل بعض العلماء الفصل بين الحضارة المينوية ومراحل تطورها والحضارة الميكينية، وهم يعتبرون أن الميكينيين هم أصحاب الأصول الحضارية للإغريق، بينما يعتبرون أن مرحلة الحضارة المينوية كانت مرحلة الجمع والاختلاط والتأثر بالحضارات الشرقية، لذلك اعتبرت الحضارة الميكينية بداية حقيقية لبروز الشخصية اليونانية الأولى وأصبحت مدينة ميكيني دولة قوية سيطرت على كافة الأقاليم المحيطة بها بما فيها كريت حوالي ١٤٠٠ ق.م.

في الحقيقة أن الفن والعمارة المينوية قد تركوا تأثيراً بالغ الأثر في الفن والعمارة الميكينية، فمن الناحية المعمارية تشابهت إلى حد ما عمارة القصور في ميكيني مع عمارتها في كنوسوس، ومع ذلك احتفظ الميكينيون ببعض الخصائص المعمارية التي تتفق مع مفهوم بيئتهم وجغرافيتهم، وكذلك مع الرؤية الاجتماعية المتعايشة هناك.

من أهم الأمثلة للتخطيط المعماري للقصور الميكينية قصر مدينة بيلوس Pylos حوالي ١٤٠٠ – ١٣٠٠ ق.م حيث يتكون القصر من Proplyon أو صالة المدخل تؤدي إلى Court صالة معدة، تؤدي إلى

Porch أى مدخـــل مسقوف يؤدى إلى صالة مستطيلة Vestibule تؤدى بدورهــا إلى Throne Room أو حجرة العرش التى تحتوى على أربعة أعمدة يتوسطها مكان لإيقاد النار المقدسة أثناء الطقوس الدينية الملكية. هذا الـــنموذج عرف بالميجارون Megaron وهو تكوين معمارى تميزت به العمــارة الميكينة يعتمد على وجود فناء واسع تحيط به الحجرات ويتكون مـــن صـــالات ومداخـــل مسقوفة تؤدى إلى بعضها البعض. هذا التخطيط المحورى سوف يكون النواة الأولى للتخطيط المعمارى للمعابد اليونانية بعد ذلك.

وجدير بالذكر أن أحجام القصور الميكينية كانت أقل مساحة من قصر كنوسوس وقد يبدو ذلك واضحاً فى قصور ميكينى وتيرنس Tiryns وفى بيلوس، كما أنها تعتمد على المحاور الطويلة وربما جاء ذلك طبقاً لطبيعة الجغرافية للأراضى الجبلية فى المدينة اليونانية مثل تخطيط قصر Tiryns الذى يرجع إلى ١٣٠٠ – ١٢٠٠ق.م.

من الآثار المعمارية التى اكتشفت فى مدينة ميكينى العمارة الجنائزية التى تتمثل فى المقابر، فقد عثر فى ميكينى على نوعين من المقابر، النوع الأول عـــرف Shaft Graves وهو نوعية من المقابر العائلية التى يتكون مـــن بئر محفور بعمق وجوانبه مبطنة بالفخار والحجارة، يدفن فيه الميت ســواء مـــنفرداً أو مـــع عائلته حيث يمكن أن يصل عدد الدفنات فى البئر الواحد حوالى ستة أفراد، ثم يغطى البئر بحجر ينقش عليه أسماء المتوفين، فى أغـــلب المقابر التى عثر عليها فى ميكينى نجد أن المتوفى يدفن ومعه بعـــض متعـــلقاته الشخصية من أوانى فخارية وحلى وسيوف، بعض تلك المقابـــر استخدمت لوحات خشبية أو جذوع أشجار مغطاة بلوحات حجرية عرفت باسم شواهد القبور.

النوع الثاني من المقابر كانت المقابر الدائرية Tholos θολος، وهو نموذج للعمارة المحلية في ميكيني وبصفة خاصة مفهوم تنفيذ الحوائط الدائرية للمقبرة، ومن أهم الأمثلة الدالة على تلك النوعية مبنى أو مقبرة كنز أتريوس Treasury of Atreus، وهى المبنى الذى اكتشف بداخله مجموعة من الأدوات الثمينة الذهبية ومنها قناع ذهبى عرف بقناع الملك أجاممنون شقيق الملك مينوس ملك كنوسوس وهما من أهم أبطال الإلياذة عند هوميروس

من هذا المنطلق أطلق اسم "كنز أتريوس" على المبنى. ويبدأ التخطيط المعمارى للمقبرة بمنحدر طوله ٣٦ متر يؤدى إلى الواجهة الأمامية للمقبرة، وهى مبنية من الرخام الملون بالأحمر وبالأخضر، بينما البوابة الرئيسية للمقبرة تتكون من مدخل قائم على عمودين مزخرفين يعلوهما جمالون مثلث الشكل كان يحيط به عمودان أقل حجماً من العمودين السفليين، الأعمدة المستخدمة هنا تعد أولى النماذج المبكرة للعمود الدورى القديم الذى يتكون من بدن مزركشز قائم على قاعدة من ثلاث درجات يعلوها تاج بيضاوى مزين أسفله ببعض الزخارف النباتية (البوص). يؤدى هذا المدخل إلى الحجرة الدائرية التى يبلغ قطرها ١٥ متر، ويعلوها سقف مقبب وهو نظام يونانى يعرف باسم corbelled تقوم فيه القبة فوق جدران المقبرة الدائرية دون فواصل، فجدران الحجرة تقل فى الاتساع كلما صعدنا إلى أعلى، وبالتالى تتلاقى الجدران عند بؤرة السقف. ويتكون السقف المقبب دون أن تكون هناك فواصل أو دعائم تفصله عن الجدران مما يوضح محلية الطراز المعمارى فى مدينة ميكينى فى هذا العمل المعمارى بصفة خاصة، والذى يمكن مقارنته بعمل آخر على نفس النمط فى مدخل قصر Tiryns من حيث استخدام المداخل المثلثية الشكل (الجمالون)

وتستخدم الأفكار الهندسية الفطرية المواكبة مع طبيعة الصخور وجغرافية الموقـــع في إنتاج طراز معماري يواكب هذه البيئة ويعبر عن شخصيتها، وهو ما يميز العمارة الميكينية إلى حد ما.

أسلوب العمارة اليونانية

يـــتميز أســـلوب العمارة اليونانية ـ شأنها في ذلك شأن جميع أنواع العمـــارة في أي عصــــر ـ بحاجتها إلى مواد البناء المختلفة ففي العصر الحديـــث مثلاً نستعمل الحديد والصلب والخرسانة والطوب والزجاج، وفي العصــــر الــــروماني كــان البــــناء متعلقاً باتساع حجم القبة ودرجة تحمل الأعمدة.

بدايات العمارة اليونانية

لـــم تكـــن العمارة في البداية مبتكرة فقد وضع اليونان الأحجار فوق بعضــــها مــــع مـــراعاة النسب في البناء وكان هدفهم الرئيسي هو المظهر الخارجي للبناء وليس التصميم.

ولا نســـتطيع القـــول بأن الإغريق كانوا يعرفون السيطرة على مواد البــــناء في بداية حياتهم وكما سبق القول أن العصر الميكيني لا يُعرف إلا من خلال المقابر المستديرة θoλos وبوابة الأسد.

العمارة في العصر المبكر

كـــانت الحوائـــط في العصر المبكر من الحجر وكان يوضع الحجر بطريقة معينة في بعض الأحيان. وكانت الأساسات من الطوب المجفف في الشمس Sun–dried brick وليس الطوب المحروق Burnt brick لذلك كان لابد من إبعاد الطوب عن الرطوبة وكان حجم هذا الطوب يتراوح بين

٦٠سم و ٤٠ سم فكان الحجر اللازم يجلب من الجبال المجاورة، ويتميز الحجر الجيرى اليونانى Lime stone بأنه سهل التشكيل.

كانت عملية نقل الحجارة عملية صعبة جداً خاصة إذا كانت الحجارة تلزم لبناء ضخم. أما الرخام فكان غير موجود بكثرة وغالى الثمن لذلك كان الحجر يلون بطبقة رقيعة من الجص وكانت اليونان غنية بمحاجر الرخام وقد اختلف أنواعه حسب تكويناته:

أ- رخام Hymmetus بالقرب من جبل Hymmetus في أتيكا ويعتبر هذا النوع ردئ حيث تكون البلورات كبيرة الحجم وتميل إلى اللون الأزرق.

ب- رخام Pentelicos نسبة إلى جبل Pentelicos فى أتيكا أيضاً. كان أبيض اللون وجزئياته دقيقة.

ج- رخام Paros نسبة إلى جزيرة باروس وهو ناصع البياض من خصائصه أنه لامع وعند تعرضه للضوء يصبح شفافاً.

كان الرخام بطبيعة الحال يستعمل فى المبانى الهامة وخاصة المبانى الدينية مثل المعابد وكان يقطع إلى قطع مربعة وكانت هذه الحجارة ترص بجوار بعضها وتلصق عن طريق كماشات حديدية أو من البرونز بطريقة Ashler.

أما استعمالات القوس والسقف المقبب dome فكانت نادرة للغاية فى بلاد اليونان ولدينا بعض الأمثلة منها فى العصر الكلاسيكى.

المنابع الأولى للعمارة الحجرية

تأثر فن العمارة اليونانية بالتأثيرات التي قدمت من الشرق في القرنين الثامن والسابع ق.م ولكن تطورت العمارة اليونانية في بداية الأمر بطريقة مترددة إلى أن كونت شخصيتها المتميزة.

مباني الشرق الأدنى

كانت هذه المباني من الطين المجفف عدا الأساسات وإطارات الأبواب فكانت من الحجر.

وبالمقارنة مع من شمال سوريا نستطيع أن نلمس التأثيرات الجديدة في الفـــن اليوناني فنجد هناك استعمال النحت في واجهات المباني ومن أحسن الأمثلة على ذلك الإفريز Frieze الذي كان يقام في القصور الاشورية في الجزء العلوي من المبنى.

أما من مصر ــ التي كانت مبانيها كلها من الحجر ــ تعلم اليونانيون القيمة الجمالية للأعمدة الحجرية وكذلك أشكالها ومن هنا نفذوا فكرة جديدة في الأعمـــدة ولديـــنا في جزيـــرة كـــريت إفريز نحت صغير من القرن الثامن ق.م.

كـــان هذا الإفريز هو النواة الأولى للأفاريز الأيونية Ionic Frieze وفي جزيرة كريت أيضاً لدينا تاج عمود على شكل النخيل Palmette من الحجر وكان هذا النوع سائد في مصـر.

هـــذه الأمثلة هي البدايات الأولى للعمارة الحجرية لبلاد اليونان والتي يمكـــن القـــول أن مصر كانت صاحبة الفضل على بلاد اليونان في البدء بالعمارة الحجرية سوف تظهر في بلاد اليونان وتدخل عليها تعديلات كثيرة

بحيث أصبح هذا الفن أحد الجوانب الهامة التي وصلت إليها اليونان إلى درجة عالية من التقدم.

الإنجازات الأولى للعمارة اليونانية الحجرية

كان أواخر القرن السابع عصر إخصاب بالنسبة للعمارة اليونانية حيث أخذ الفنان اليوناني ما وصل إليه زملائه في القرن الثامن من نظريات وقيمها وعدل فيها.

وكانت هناك مشكلتان رئيسيتان:

الأولى: السيطرة على مواد البناء والسيطرة على مشكلة الصراع بين المكان وحجم البناء.

الثانية: تطويع مواد البناء الممتازة مثل المرمر والرخام والحجر الجيري ولذلك أصبح من السهل وضع أساسات قوية للمباني بعد ما كان استعمال الخشب والطوب المجفف والطين هو السائد وبدلاً من الأعمدة الخشبية ظهرت الأعمدة الحجرية.

ولكي نتحدث عن الإنجازات الأولى للعمارة الحجرية فلابد من إلقاء الضوء على طرز الأعمدة المستخدمة في ذلك الوقت وتحليل خواص كل منها.

طرز الأعمـــــدة

العمود هو أساس البناء في العمارة اليونانية ويتغير شكل العمود حسب تشكيله في أجزائه المختلفة من القاعدة حتى أعلى السقف ونادراً كان هناك مزج بين أشكال الأعمدة لذلك يمكننا أن نعيد تصميم أي مبنى إذا ما وجدنا بعض الأعمدة.

ومن أهم طرز الأعمدة التي استخدمت في العمارة الإغريقية:

١ – الطراز الدوري Doric Order

مـــن أهـــم صفات العمود الدوري أنه ليس له قاعدة وإنما يقف على الأرضـــية مباشـــرة وهي الدرجـــة العـــليا مـــن طـــبقات البـــناء السفلي Crepidoma, Stylobate ويحتوي العمود على ٢٠ قناة غائرة Fluting الـــتي تنفصل بعضها البعض عن طريق حافة حادة وفي أعلى العمود نجد حزين أو ثلاثة من الدوائر.

تاج العمود Capital

يتكون تاج العمود من جزئين جزء مستدير Echinus وجزء مستطيل Abacus وعـــلى تيجان الأعمدة نجد جزء مستطيل يسمى Architrave وفوقه نجد ما يسمى الإفريز Frieze الذي يبدأ بجزء رأسي الشكل يسمى Triglyph وبين كل اثنين من الـــ Triglyphs نجد بلاطة واسعة ملساء تســـمى Metope الـــتي كـــانت مـــلونة أو مزينة بنحت بارز وبين الـــ Architrave والإفريـــز نجـــد سجاف يسمى Taenia تحته جزء صغير ينبـــثق منه ستة نقاط تسمى Guttae، وفوق الـــ Triglyph تقفز مساحة صغيرة ضيقة بارزة من المبنى تسمى Geison وعلى قاعدته تعلق بلاطة صـــغيرة تسمى Mutule التي تزين هي الأخرى بستة من Guttae وبعد ذلـــك نجد السقف الهرمي الذي يسمى Sima وهذه الـــ Sima كانت تزين عادة برؤوس حيوانات كالأسد لضمان تسرب المياه إلى أسفل.

أمثلة على العمود الدورى

ومن خلال عدة أمثلة من دلفى نجد أن العمود الدورى كان له أشكالاً مختلفة وخاصة شكل التاج ممثلاً فى عمودى معبد أثينا الذى يرجع إلى ٦٠٠ ق.م حيث نجد أن التاج ذو حجم صغير بالنسبة للعمود.

أماكن انتشار العمود الدورى

من الجدير بالذكر أن العمود الدورى طبقاً لشكله هو اختراع فردى وهذه الأعمدة وحدت أشكال الفن اليونانى وبقيت مدة طويلة كما يدل الرسم.

نجد أن هذا العمود انتشر فى جنوب بلاد اليونان وكذلك فى المستعمرات الإغريقية فى الغرب (بلاد اليونان العظمى) وفى جزيرة صقلية.

وعدا المعبد المبكر فى حديقة Assos فى طروادة نجد أن هذا الطراز لم ينتشر فى شرق بلاد اليونان ولكن انتشر فى هذه المنطقة العمود الأيونى.

٢ – الطراز الأيونى Ionic Order

كان العمود الأيونى أكثر تنوعاً من العمود الدورى وبعد مرور قرن من ابتكار العمود الأيونى نجد أنه يثبت مكانه على عكس الطراز الدورى وكان يوجد فى اليونان عدة مدارس فى مناطق كثيرة كانت تميز بين كل نوع من أنواع العمود الأيونى.

مكونات العمود الأيوني

العمــود الأيوني في أساسه جزء من زينة المبنى في حين أن العمود الــدورى كــان هدفه حمل البناء فوقه، وكان العمود الأيوني مكملاً لزينة المبــنى بالإضافة لنفس الهدف. كان للعمود الأيوني قاعدة على العكس من العمــود الدورى وكان الجزءان المكونان للقاعدة محددين بقنوات عرضية حادة. كانت عدد القنوات الرأسية للعمود الأيونى ٢٤ قناة وهناك فرق آخر فى القــنوات أن القنوات فى الطراز الأيونى أعمق من القنوات في الطراز الدورى وكذلك العمود الأيونى أقل سمكاً من العمود الدورى وأكثر رشاقة.

وفي العصــر الكلاسـيكي كانت العلاقة بين محيط العمود من أسفل وطــول العمــود ١ : ٥ أو ١ : ٦ أما العمود الأيوني كانت نسبة ١ : ٨ أو ١ : ١٠.

تاج العمود الأيوني

يــتكون مــن جــزئين رئيســيين الأول هــو Echinus وفوقه الــ Canabes وهو الجزء الذى ينحنى فى الوسط إلى أسفل ويكون به زخرفة حلزونية الشكل من الجانبين، ويربط التاج بالــ Architrave جزء بسيط الشكل وهو Abacus ويختلف العمود الأيونى عن العمود الدورى فى أن الأيوني له وجهان فى حين أن الدورى يُرى من كل اتجاه.

أمــا الأرشـيتراف فى الطــراز الأيوني فيتكون من ثلاثة مساحات مستطيلة الشكل أفقية يزداد اتساعها إلى أعلى أما الأجزاء التى تعلو العمود فله تقريبا نفس الصفات التي رأيناها في الطراز الدورى فيما عدا اختلاف واحــد وهو اختلاف هام جداً وهو أن الإفريز ليس مقسماً إلى أجزاء ولكن

يكـــون وحـــدة واحـــدة مترابطة (فيمكن تصوير قصة كاملة على الإفريز الأيونى).

أماكن انتشار العمود الأيونى

ظهـــرت فى شرق اليونان عدة أنواع من الطراز الأيونى فمثلاً معبد إفسوس للإلهة أرتميس كما تظهر وردة بجوار الشكل الحلزونى الذى يشبه العيون وفى جزيرة ساموس يختفى الجزء الذى يعلو التاج وفى أثينا يظهر الطـــراز الأيـــونى قبل نهاية القرن السادس ق.م وخاصة فى أعمدة الزينة والأعمـــدة التى تقدم كقرابين مثل مدخل الأكروبوليس فى منتصف القرن الخـــامس ق.م وتتميز بوجود وردتين كبيرتين فى الشكل الحلزونى للتاج، ولديـــنا نوع خاص من هذا الطراز فى معبد الإله أبوللو فى أواخر القرن الخامس ق.م. فى مدينة Passai جنوب أوليمبيا حيث يعلو الحد العلوى من الحلزون وبذلك ينضم أطراف الحلزون إلى الداخل وتصبح المساحة ضيقة بينهما.

٣- الطراز الكورنثى Corinthic Order

ابـــتكر هذا الطراز الفنان كاليما خوس وهو يفوق الطراز الأيونى فى أنـــه يحتوى على أربع واجهات وبذلك تظهر زخارفه من كل ناحية وأقدم مـــثال معـــروف لنا من هذا الطراز وجد فى معبد أبوللو فى مدينة باساى Passai فى النصف الثانى من القرن الخامس ق.م وخصائص هذا الطراز:

١- أنـــه يشـــبه الجـــرس المقـــلوب وكـــل الـــتاج مزخرف بزخرفة الـــ Acanthus وفى كل جانب تبرز ورقة أكانتوس تنتهى بنهاية حلزونية وفى القرن الرابع ق.م. نجد أن زخرفة هذا الطراز قد أصبحت أكثر جمـــالاً ولـــم يعد على التاج أى مساحة فارغة أو خالية مثل: تاج من

معبد الآلهة أثينا فى تيجيا Tegea. فى نهاية القرن الرابع والعصر الهللينستي استخدم هذا الطراز من الأعمدة وخاصة فى المبانى الصغيرة مثل المقابر المستديرة فى مدينة هيرودوس وكذلك لدينا تاج من معبد الإله أبوللو فى مدينة Dydima بالقرب من ميليتوس ويتضح زخرفة هذا النوع من المقطع الموجود تحت التاج.

أما الطراز الأخير فى طرز الأعمدة فهو الطراز المركب الأيولى.

٤- الطراز الأيولى Aeolic Order

هذا الطراز لم يكن منتشراً فى بلاد اليونان بالصورة التى وجدناها فى الطرز الأخرى ولكن اقتصر وجوده على شمال أسيا الصغرى وخاصة فى Neandria, Laressa وهو يتكون من شكلين حلزونيين كل شكل منهم ينمو من العمود فى ناحيتين وبينهم زخارف نباتية وأقدم مثال على ذلك يرجع إلى ٥٨٠ ق.م أو ٥٧٠ فى مدينة Neandria وعاش هذا الطراز من ذلك الوقت حتى نهاية العصر الهللينستى وبالرغم من تشابه هذا الطراز مع بعض الأعمدة المصرية إلا أنه يبدو أن هذا التاج قدم من سوريا وفينيقيا وهناك نظرية تقول أن هذا الطراز من الأعمدة كان الأسس فى اختراع التاج الأيونى ذات الحلزونات ولكن هذه النظرية لا تعتمد على أساس من الصحة لأن الطراز الأيولى ظل مستعملاً جنباً إلى جنب الطراز الأيونى رغم أن الطراز الأيونى كان أجمل فى الشكل.

المعابــد اليونانية

كــان المعــبد كمـــا نعرف هو منزل الإله وكان يسمى عند الإغريق Oiklos وهـذا الاسم الذى كانوا يطلقونه أيضاً على منازلهم وجاء تطور المعبد اليونانى مع ازدياد الاهتمام بتماثيل الآلهة التى توضع فى المعبد.

تطور المعبد الإغريقى

١- فى بدايــة الأمر بنى اليونانيون المعبد كمنزل حجرى يحتوى على تمثال الإله الذى كان ينظر إلى مدخل المعبد خلف المذبح الذى كان يمثل محور الارتكاز فى المعبد.

٢- لــم تكــن صور الإله على شكل شخص ولكن فى بعض الأحيان كــانت عــبارة عــن حجر بسيط مغطى ببعض الثياب وبعد ذلك أصــبحت تمــاثيل الإلــه أضخم وأفخم وهناك بعض الأعمال من الذهب والعاج والمواد الثمينة صنعت على يد أكبر الفنانين فى كل عصر.

٣- كــانت المعــابد تــتجه فى العادة إلى الشرق (مدخلها إلى الشرق) وكــانت هذه العادة تتغير إذا كان المكان غير مناسب لوجود جبال مثلاً أو أنهار أو منحدرات فكان المدخل يوضع فى اتجاه آخر وهو الاتجاه الغربى.

٤- كــان الشكل الأساسى للمعبد يشبه المنزل وهذا الشكل تطور عن الميجارون وهو شكل المنزل فى العصر الحجرى وكان عبارة عن حجرة مستطيلة يقف أمامها عمود أو عمودين ويكونوا بذلك صالة أمامية للمنزل.

وقبل أن نتناول المعابد اليونانية المختلفة نعرض بصورة سريعة بعض الملاحظات:

- كان المعبد على شكل مستطيل يحوطه في كثير من الأحيان صف واحد من الأعمدة وفي بعض الأحيان صفان وكانت المسافات بين هــذه الأعمدة متساوية وكان الداخل إلى المعبد يصعد عدة درجات التي تكون أساس المعبد Stylobate ثم يجتاز الأعمدة الأمامية ثم يصل لصالة عرضية وهي البرستيل Peristyle. ثم يدخل للجزء الرئيســي في المعبد وهو عبارة عن حائطين ينتهيان بعمود مربع وفي الوسط نجد عمودين المدخل اللذان يوديان إلى حجرة صغيرة تســمى Pronaos ثم منها عن طريق باب إلى الحجرة الرئيسية للمعـبد وهي حجرة العبادة التي تسمى Naos أو Cella . وكان بهــذه الحجــرة عادة تمثال الإله وخلف هذه الحجرة توجد حجرة مغــلقة من ناحية الــ Naos ومفتوحة من الجهة الأخرى المقابلة لــلمدخل وهــذه الحجــرة تســمى الحجــرة الخــلفية وهي Opisthodomos وكانت تستعمل لحفظ القرابين والهدايا المقدمة إلى الإله ويأخذ مدخل هذه الحجرة شكل مدخل المعبد.

المعبد الدورى فى اليونانى حتى القرن الخامس ق.م

وأقـــدم معـــبد يونــــانى محفوظ لنا من مدينة Thermos ترسوس فى أتروريا وهو معبد الإله أبوللو.

وكـــان يتكون من حجرتين الأولى هى الحجرة الرئيسية وكانت بدون Pronaos وكـــانت مقسمة إلى جزئين عن طريق صف من الأعمدة يقف الوســـط والحجرة الخلفية كذلك مقسمة إلى جزئين عن طريق عمودين فى الوسط.

ومن أوائل القرن السادس لدينا معبد الإلهة هيرا فى أوليمبيا الذى يبلغ أبعـــاده ٥٠×١٨م ومحاط بستة أعمدة فى الجهة العرضية و ١٦ عمود فى الجهة الطولية.

وهـــنا تظهر ملامح جديدة للطراز الدورى فنجد أن صف الأعمدة فى الوسط يختفى ويحل محله فى Cella صفان فى الأعمدة التى ترتكز على الحوائط العرضية.

وكـــان الشكل السائد للأعمدة فى العصر الأرخى هو ١٦×٩ أعمدة، أمـــا معبد أبوللو فى كورنثة فيرجع إلى ٥٤٠ ق.م وكان مكوناً من ١٥×٦ عمـــود وأساساته تشبه معبد هيرا فى أوليمبيا ولكن مع فارق واضح وهو وجـــود حجـــرة فى الوسط كان بها تمثال الإله وكان مدخلها من الحجرة الخلفية للمعبد وهذه الحجرة مقامة على أربعة أعمدة.

ورغـــد صـــغر معبد أفايا Aphaia فى إيجينا Aegina الذى يرجع للقرن الخامس ق.م. وأبعاده ٢٦×١٤.٥ الأعمدة ١٢×٦ عمود فإنه يحتوى عـــلى شـــئ جديد وهو أن أعمدة الحجرة الداخلية كانت مكونة من طابقين

واســتمرت عــادة استخدام طابقين من الأعمدة في الحجرة الوسطى حتى منتصف القرن الخامس ومثال على ذلك معبد زيوس في أولمبيا .

وفي أركاديــا Arkadia لديــنا معبد الإله أبوللو في مدينة Passai الذي بناه المهندس المعماري بوزانياس من Iktinos وهو الذي بنى أيضـا معــبد البارثنون وهذا المعبد يحمل طريقة جديدة في بناء الحجرة الوسطى cella وكانت أعمدته أيونية وعددها ١٥×٦ عمود وقد صمم المهندس هذه الأعمدة على هيئة أنصاف أعمدة تلتصق بجدار الـــ Cella والشئ الغريب في هــذه الحجــرة هو وجود عمود في الوسط على الطراز الكورنثي من الــناحية الجــنوبية أمام حجرة خلفية يوجد بابها في الناحية الطولية للمعبد جهة الشرق.

وربما كان هذا التقسيم ملحاً لوقوع المعبد في أحضان جبل Lykaion حيث أن تمثال الإله لم يكن موجوداً في مكانه الطبيعي نظراً لوجود العمود الكورنــثي في الوسط ووضعه المهندس في الحجرة الخلفية المفتوح بابها إلى الشــرق وهــذا هو أول شكل من هذا الطراز في المعابد في العمارة اليونانية.

معبد البارثـــنون

خصــص معبد البارثنون للإلهة أثينا بارثينوس (العذراء) وكان يقع على الأكروبوليس في أثينا.

صــمم هــذا المعــبد المهندســان اكتينوس Aktinos وكاليكراتيس Kallikrates بالاشــتراك مع النحات فيدياس Phidias فيبلغ طول المعبد ٧٠×٣١م وبــه ١٧ عمــود طــولي و ٨ عرضي أي ٤٦ عمود وقد بلغ الطــراز الــدوري في هــذا المبنى ذروته ولو أنه لم يلتزم مائة في المائة

بالطراز الدورى إلا أننا لا نجد جمال هذا المعبد ودقته فى أى أماكن أخرى وقد بنى هذا المعبد من التبرعات التى قدمها حلفاء أثينا لحمايتهم وكان هذا المعبد رمز الفخر والكبرياء أكثر منه رمزاً للورع والإيمان.

وقد ظهرت فى هذا المعبد عدة مبتكرات معمارية جديدة على العمارة اليونانية منها:

أ-يصـــل القطـــر العلوى للعمود ٣/٤ قطره عند أسفل البدن لتفادى ظهور العمود نحيفاً.

ب-كانت أعمدة الأركان أكثر سمكاً من باقى الأعمدة لتفادى خداع النظر.

ج-تقـــل المسافة الفاصلة بين عمود الركن والعمود التالى له من كل جانب حـــوالى ٢٤ بوصة عن غيرها من المسافات وذلك لإيجاد تناسب بين أعمدة الزوايا وباقى الأعمدة.

د-مـــراعاة أن تميـــل الأعمدة للداخل ميلاً بسيطاً عن معدل إقامتها رأسية لإحداث نوع من التعادل مع ميل الخطوط الرأسية.

هـــ-مساحة البلاطة الملساء Metope الوسطى فى الإفريز أكبر حجماً من غيرها تجنباً لخداع النظر.

و- يميـــل الجمالون للداخل بحوالى ١٣,٥ درجة وهى درجة ميل لا تسمح بأن تلقى الكرانيش بظلها على المنحوتات الموجودة داخل الجمالون.

وقـــد استغرق بناء هذا المعبد حوالى ١٥ عاماً فى الفترة من ٤٤٧ – ٤٣٢ ق.م. فى فترة حكم بركليس وكان المبنى بالكامل من المرمر وكانت الواجهـــة مكونة من ثمانى أعمدة وكانت تكون واجهة متسعة وكانت تبدو الواجهـــة كأنهـــا مكونة من صفين من الأعمدة لأن أعمدة المبنى الداخلى كانت لا تقف على مستوى واحد مع أعمدة الواجهة وكانت الصـــالة الداخلية مقامة على دورين من الأعمدة وفى الغرب كانت تقع الحجرة الخلفية للمعبد

Opisthodomos وبهـا أربعـة أعمدة يحتمل أن تكون أيونية. وتعكس منحوتات معبد البارثنون التي قام بنحتها الفنان العظيم فيدياس Phidias مدى العظمة والثراء في بناء هذا المعبد حيث تظهر روائع فنية من المنحوتات سواء على الجمالونات أو الأفاريز فضلاً عن تمثال الإلهة أثينا بارثينوس في الحجرة الرئيسية للمعبد والذي كان يمثل نقلة فنية خطيرة في عالم النحت في بلاد اليونان في العصر الكلاسيكي.

المعابد الأيونية حتى القرن الخامس ق.م

نلاحظ في المعابد الأيونية أنها في الجوهر أغنى ومتعددة الجوانب عن المعابد الدورية رغم أن الشكل الأساسي لها لا يختلف عن المعابد الدورية وإذا تحدثنا عن النظام الأيوني فتكون منطقة شرق اليونان هي النواة التي انطلق منها هذا الطراز.

فقبل منتصف القرن السادس صمم المهندسان ثيودورس وبريوكوس في جزيرة ساموس معبداً ضخماً للإلهة هيرا وهو ما نسميه معبد هيرا الثالث حيث أقيم هذا المعبد على أنقاض معبدين لهذه الإلهة في العصر الجومتري وهو معبد ١، ٢.

معبد الإلهة هيـــرا رقم ١

هـذا المعبد طوله ١٠٥م وعرضه ٥٢ م ومكوناً من ٨ – ١٠ × ٢١ عمود وكان هذا المعبد أول بناء أيوني ضخم وتعكس أساسات المعبد طبيعة المعبد الأيوني وهي وجود صفان من الأعمدة تحيط المبنى كله وهو ما نسميه Pseudo-dipteroi ويحتمل أن معظم معابد غرب بلاد اليونان تعكس هذا الطراز للمعبد الأيوني.

معبد الإلهة هيــرا رقم ٢

كان هذا المعبد محاطاً بصفين من الأعمدة الأول عبارة عن ٥٦ عمود ونجـــد أن المهندس قد حذف عمودين من واجهة المعبد حتى تأخذ الواجهة شـــكلاً متناسقاً مع أعمدة المبنى الداخلي وأعمدة الصف الداخلي عبارة عن ٤٨ عمـــود، ١٩×٨ أعمـــدة وأما الحجرة الأمامية والرئيسية للمعبد فكانت مقسمة إلى ثلاثة أروقة عن طريق صفين من الأعمدة.

معبد لإلهة أرتميس في إفسوس

يعتبر هذا المعبد من أشهر المعابد الأيونية اليونانية على الإطلاق وقد قـــام ببـــنائه مهـــندس مـــن كنوســـوس هو Chresiphron وساعده ابنه ثيودوروس الذي أشرف على اكتمال المبنى وكانت أبعاد المبنى ١١٥× ٥٥ م وهـــذا المعبد يشبه في أساسه معبد الإلهة هيرا في ساموس ولكن كانت واجهة معبد أرتميس إلى الغرب وتحتوى الواجهة على ثلاثة صفوف من الأعمدة كانت ٢١ × ٨ عمود في الواجهة، ٩ في الخلف، وفي الشرق كان هـــناك صـــفان مـــن الأعمدة كل صف منهما عبارة عن ٩ أعمدة وكانت الأعمـــدة الـــثلاثة للحجرة الخلفية تظهر كصف ثالث مثل الواجهة واستمر بـــناء هذا المعبد فترة تزيد عن مائة عام، وكانت أعمدة هذا البناء مزخرفة بصور نحتية ترتفع اكثر من مترين في كل عمود.

معبد الأرخـــثيـــون

يعتـــبر معبد الأرخثيون على الأكربوليس في أثينا من أجمل وأغرب المعـــابد الأيونيـــة وقد بدأ في بناء هذ المعبد فيما بين ٤٢١ – ٤١٤ ق.م، وانتهى العمل فيه ٤٠٦ – ٤٠٥ ق.م وقد زاد من صعوبة المهمة التي قام

بهـــا مهندس هذا المعبد وعودة السطح على الأكروبول وقد تغلب المهندس المعمــــارى عــــلى هـــذه الصعوبات بأن صمم المعبد على ثلاثة ارتفاعات وبـــدون نظـــام معين وأمام الحجرة الرئيسية فى الشرق كانت هناك صالة أمامية ذات ٦ أعمدة وعلى مستوى أعمق تقع الصالة الشمالية وبها أيضاً ٦ أعمـــدة أربعـــة فى الواجهـــة و ٢ فى الناحية العرضية ومن هذه الصالة الشمالية يدخل الزائر إلى حجرتين صغيرتين كانت بها مذابح صغيرة وكما قلـــنا من قبل يحتوى هذا المعبد على ظاهرة نادرة وهى وجود أعمدة على شـــكل نســـاء فى الجزء الجنوبى منه وهى شرفة سقفها محمول على ستة تمـــاثيل لفـــتيات متدثرات برداء كثيف يحملن فوق رءوسهن تيجاناً محلاة بـــزخارف نـــباتية مـــربعة تحمل فوقها العارضة الأيونية الثلاثية، وتقف الفـــتيات عـــلى مرتفع صناعى وسميت هذه الفتيات الحاملات للسقف باسم حاملات القرابين Caryatides. وكانت تقام الشعائر المقدسة لآلهة المدينة فى هذا المعبد.

المعابد فى العصر الكلاسيكى والعصر الهللينستى

فى هذه الفترة أصبح الشاغل الوحيد للعمارة هو زيادة ضخامة المبانى وأشكال الزينة بها وأما التصميم فلم يختلف كثيرا عن الطريقة المألوفة وفى هـــذا الوقت أعيد بناء المعابد الأرخية وشجع الحكام فى العصر الهلليتستى على ذلك وساهموا بأموال طائلة وقد خرجت لنا عدة مبانى رائعة من هذه الفـــترة وقـــد تحول المعماريون فى هذا العصر إلى تخطيط المبانى العامة والخاصـــة لأن المـــبانى الدينية التى ظهرت فى العصر الكلاسيكى كانت تكفى الحاجة الدينية ولما كان المهندسون قد وصلوا فى تخطيط المعابد فى

ذلــك الوقت إلى قدر عظيم من الكمال فى الناحية الهندسية فقد اتجهوا فى هــذا العصر إلى زيادة زخارف المبانى خاصة وأن الثراء الذى ظهر فى الممــالك الشرقية فى ذلك الوقت قد ساعدهم على ذلك ونتجه لذلك نلاحظ تدهــوراً فى الــناحية الفنية والكمال الذى شاهدناه فى العصر الكلاسيكى. وليـس غريبا فى ذلك العصر أن يختفى الطراز الدورى من الأعمدة بقوته الهائــلة ويحل محله الطراز الأيونى والكورنثى لدرجة أن هذين الطرازين اســتعملوا فى بعض المعابد الدورية ولا نجد جديداً فى المعابد الدورية فى القرن الرابع ق.م.

١- معبد الإله أثينا فى Tegea نجد أن التصميم لا يختلف عما عهدناه ولكن نجد تيجان أعمدة كورنثية للأعمدة الملتصقة بالحائط.

٢- فى العصــر الهللينستى أعيد بناء معبد أرتميس القديم فى إفسوس الــذى دمــر عن طريق حريق شب فيه وأعيد بنائه على مستوى أعــلى مــن المســتوى السابق وبنفس التخطيط والشكل حتى أن الأعمدة كانت تحتوى أيضاً على زخارف نحتية عبارة عن تماثيل الأشخاص بكامل حجمها الطبيعى محفورة على بدن الأعمدة أعلى القاعدة مباشرة.

٣- تــم صــنع تمــثال أخر لهذا المعبد فى العصر الهللينستى للإلهة أرتميــس إفسيا التى كانت تظهر ولها أكثر من عشرة ثديان تغطى الصدر من الأمام.

٤- ومــن أشــهر المعابد فى العصر الهللينستى معبد الإله أبوللو فى ديديما Didyma بالقرب من ميلتوس وبدأ فى بنائه عام ٣١٠ ق.م وطولــه ١٠٩ × ٥١م وأعمدتــه ١٠×٢١ عمــود وهو يشبه فى تخطيطه شكل المعبد الأرخى.

وصف المعبد

أ- كــان المعــبد محاطاً بصفين من الأعمدة وكانت الحجرة الرئيسية محاطـــة بأعمدة مربعة ملتصقة بالجدار وتشبه هذه الحجرة الفناء في المنزل.

ب- داخـــل هـــذه الحجرة كان هناك حجرة على الطراز الأيوني ولها واجهة مكونة من ٤ أعمدة.

ج- بيـــن الحجـــرة الرئيسية والصالة الأمامية كانت توجد صالة ذات عموديـــن لها سلالم مفتوحة على الحجرة الرئيـسية للمعبد وبلغت زخـــارف هـــذا المعـــبد درجة كبيرة من التطور الفنى والزخرفة الفنية.

المذابـــــح

كان المذبح وليس المعبد هو المحور الرئيسي التي تدور حوله العقيدة اليونانيـــة ونقصــــد بذلــك القربان، لذلك كانت هناك أماكن للعبادة ليست بالضرورة معابد وكان لابد من احتوائها على مذبح ففي أوليمبيا على سبيل المثال كان المكان المقدس ليس معبد زيوس الضخم والمذبح المقام به ولكن المذبـــح القديم الذي وجد بمفرده قبل بناء هذا المعبد بوقت طويل. ونلاحظ أن المسـاظر التي تصور تقديم القرابين في فن رسم الفخار كانت كثيراً ما تترك المعبد أو على الأكثر تدلل عليه بعمود واحد فقط ولكن تصور تقديم القـــرابين بالتفصـــيل أي صورت المذبح وتمثال الإله كاملاً في الصـورة. وكان المذبح يوجد عادة في شرق المعبد وعند المدخل وكان المذبح البسيط يـــتكون مـــن فرن مفتوح فوق كتلة من الحجر يحرق عليه القربان حيث يتصـــاعد دخـــان القربان إلى الآلهة في السماء، أما آلهة الأرض والعالم السفلي فكانت تحرق القرابين لهم في حفرة أرضية.

وقد تطورت المذابح الأيونية خاصة في شرق بلاد اليونان إلى مباني ضـــخمة تحتوي على سلالم أمامية التي يصل المرء عن طريقها إلى مكان واسع محاطاً بالجدران التي عليها بعض الزخارف.

ومـــن أشـــهر المذابح على الإطلاق: مذبح زيوس في Pergamon والموجـــود الآن في متحف برجامة ببرلين الشرقية وكان هذا المذبح يقف بمفرده في العراء أيضاً وليس بجوار معبد ويبلغ طوله ٣٦م وحول الشرفة العـــليا كـــان هناك صف من الأعمدة يحيط بالمذبح بالكامل وكان الإفريز الذي تحت هذه الأعمدة مزيناً بالزخارف من النحت وتصور الصراع بين الآلهة والعمالقة.

وقــد بُــدأ في بناء هذا المذبح عام ١٨٠ق.م وانتهى تحت حكم الملك أتاللوس الثاني في الفترة من ١٥٩ – ١٣٨ق.م وبينما كان مذبح زيوس في بــرجامة أضخم المذابح في الشرق كان هناك مذبحاً ضخماً في سيراكوز للإله زيوس بناه هيرون Hieron الحادي عشر من جيلاً وبلغ طول هذا المذبح ٢٠٠ م وكان يتسع لتقديم ٤٠٠ ثور في الاحتفالات الدينية.

ومــن المــباني التي لها وضع خاص مبنى ديني لا يحوى تمثال لإله وإنما عبارة عن حجرة لإقامة الشعائر الدينية المرتبطة بعبادة الآلهة ديميتر و Kore كــورى وهــذه الشــعائر كانت تسمى Mysteries وكانت هذه الشعائر تتطلب حجرة مغلقة ذات مقاعد للجلوس لتمارس هذه العبادة وكان يوجد ما يشبه خشبة المسرح في وسط الحجرة.

ونطــلق على هذا المبنى Telesterion وكان هذا المبنى عبارة عن حجــرة مــربعة ذات مداخل عديدة ويتقدم هذه الحجرة صالة أعمدة ومن أشهر المباني المحفوظة لنا في Eleusis والذي عهد بركليس بتصميمه إلى المهــندس Iktinos الــذي وضع تصميم البارثنون وفي هذا المعبد صمم المقــاعد عــلى الجوانــب وفي الوســط صفين من الأعمدة يدوران حول الحجرة.

أمــا في القرن الرابع ق.م فقد أعيد تصميم هذا المبنى وبقيت المقاعد في الجوانب الأربعة، أما الأعمدة فأصبحت ٤٢ عمود أي ٦×٧ عمود وفي الوسط كان يوجد ما نسميه المنصة.

الخزائــــن

بداية من العصر الأرخي كانت المدن اليونانية تحفظ التقدمات المقدسة والقرابين الخاصة بكل دولة في الأماكن المقدسة ذات الصفة العالمية مثل دلفي وأوليمبيا. وكانت هذه الخزائن تأخذ شكل المعبد الصغير ولم تكن هذه المباني معابد ولكن كانت أماكن لحفظ القرابين الصغيرة التي تخص دولة معينة أو أشخاص مثل الملوك والحكام وما إلى ذلك وكانت هذه المباني ذات زخرفة غنية وتأخذ عادة شكل ميجارون وهو المنزل في العصر الميكيني.

وهذا المبنى يتكون من حجرة مستطيلة الشكل ولها صالة أمامية بها عمودين عند المدخل.

ومن أشهر الخزائن الدورية هي خزينة Sikyon لما بها من زخارف نحتية وبنيت على الطراز الدوري.

كان هناك العديد من الخزائن للدول اليونانية وقد حفظ لنا عشر خزائن وكانت هذه الخزائن تتبع شكل المعبد الدوري الصغير وأجمل هذه الخزائن هي الخزينة المقدمة من أهالي مدينة Gella التي بنيت عام ٤٩١ ق.م.

أما أشهر الخزائن الأيونية والتي بنيت على الطراز الأيوني فهي خزينة Siphnos وتعتبر هذه الخزينة من أحسن الأمثلة التي حفظت لنا وقد قدمها أهل جزيرة Siphnos في عام ٥٢٥ق.م وحلت تماثيل الفتيات محل العمودين الأماميين وقد زخرفت هذه الخزينة بزخارف نحتية غنية على جانب الطريق المقدس في دلفي والذي يؤدي إلى معبد الإله أبوللو وكذلك في مدخل الإستاد الأوليمبي.

المســـــــارح

كان الرقص من أهم ما يميز الاستعراضات اليونانية القديمة لذلك كان شكل المسرح البسيط ليس أكثر من مقاعد بسيطة تحيط بمكان الرقص الذى نســـميه Orchestra وليـــس مثل المسرح الحديث فى وقتنا الحالى الذى تصمم مقاعده من ناحية واحدة أمام خشبة المسرح. وبمرور الوقت كثرت أهميـــة الحديـــث بيـــن الناس والراقصين لذلك أغلقت ناحية من المساحة المخصصـــة لـــلرقص ببناء مرتفع يمثل الخلفية وفى البداية استخدم الناس المســـاحة التى أمام هذا البناء كخشبة للمسرح أما أماكن الجلوس فأصبحت تشـــغل أكثر من نصف الدائرة حول الأوركسترا، هذه المساحة المخصصة لـــلمقاعد Cavea وكـــان يستلزم وجودها فى مكان على منحدر تل أو فى بطـــن جبل كى يساعد ذلك فى وضوح أصوات الممثلين عن طريق صدى الصـــوت المنـــبعث من الطبيعة ويرجع أصل وجود المسرح اليونانى إلى الاحتفالات الدينية التى كانت تقام للإله ديونيسوس فى القرن السادس ق.م وكمـــا قلـــنا كانت المقاعد تبنى بشكل دائرى وفى المسارح الضخمة كان يوجـــد ممـــرات بيـــن الطوابق للوصول إلى الدرجات العليا وتسمى هذه الممـــرات Diazoma ويتخلـــلها ممـــرات رأسية تسمى Paradoi . وفى الوسط كان يوجد عدة مقاعد من الرخام تستعمل لكبار الشخصيات والكهنة أمـــام الأوركسترا، وكانت مساحة المسرح غير مغطاة لذلك لم يسمح ذلك بوجود بناء معمارى ولكن الشئ الوحيد الذى كان يسمح بزخرفة معمارية هى الممـــرات الـــتى تـــؤدى مـــن الجوانـــب إلى Cavea والأوركسترا واســـتخدمت هـــذه الممرات لدخول المشاهدين والممثلين وخروجهم. ولما كـــانت القطـــع المسرحية فى أصلها مرتبطة بالعبادة فقد كان من الطبيعى

وجـــود معـــبد صـــغير بالقرب من مبنى المسرح وكذلك وجود مذبح أمام المعبد.

مسرح ديونيسوس فى أثينا

يوضح لنا مسرح ديونيسوس في أثينا تطور المسارح اليونانية فقد بنى هـذا المســـرح فى القرن السادس ق.م على المنحدر الجنوبى الشرقى فى أثينا.

وصف المسرح

كان عبارة عن أوركسترا دائرية ولم يكن هناك مكاناً حقيقياً للجلوس وفى القرن الخامس ق.م استلزمت أحداث المسرحيات المعقدة وجود حائط خلف الأوركسترا ليساعد على فهم الموقف في المسرحية.

فى نهايـــة هـــذا القرن تم نقل الأوركسترا إلى بطن الجبل قليلاً فسمح ذلــك بوجـــود صـــفوف مـــن المقاعد وكانت المقاعد السفلية من الرخام والصـــفوف الـــتى تـــليها من الخشب وفى أعلى المدرجات كانت المقاعد مـــنحوتة فى الأرض أمـــا الحـــائط الخلفى وراء الأوركسترا فكان يخدم غرضين من ناحية المسرح:

١- كان يمثل خلفية للعروض المسرحية.

٢- مـــن خارج للمسرح حيث كان يمثل رواقاً للأعمدة خاص بمعبد الإله ديونيســـوس إلـــه المسرح. وبعد ذلك فى القرن الرابع أعيد بناء هذا المسرح وأصبحت المدرجات أوسع وأعلى وتتسع لـــ ١٧ ألف مشاهد وأحـــتوى البـــناء الجديد على أجزاء أخرى ملحقة أمام الحائط الخلفى تسمى Skene.

وقد استعملت هذه الأجزاء لوضع بعض اللوحات التي ترتفع إلى أعلى وتنزل إلى أسفل بعد انتهاء المسرحية لكي يختفي وراءها الممثلين لاستخدامها في تغير ملابسهم بين الفصول ولعمل المكياج اللازم لكل دور من الأدوار.

مسرح إبيداوروس

من أجمل المسارح اليونانية المحفوظة لدينا حتى الأن مسرح إبيداوروس الخاص بمعبد الإله أسكليبوس إله الطب ويرجع إلى القرن الرابع ق.م ويتسع مدرجاته لحوالي ٣٠ ألف مشاهد ويحدثنا المؤرخ Pausanias عن المهندس الذي بنى هذا المسرح وهو Polykretus ويمتاز هذا المسرح بوجود صفوف أمامية خاصة للطبقات العليا من الكهنة والحكام والموظفين الرسميين وكان مقاعدهم تختلف عن باقي المقاعد حيث كان لها مساند وفي بعض الأحيان كان يكتب أسماء كبار المشاهدين على هذه المقاعد.

وقد حفظت لنا بعض المسارح اليونانية في المناطق العديدة مثل سيراكوز وديلوس وإرتيريا وإفسوس وبرجامة.

الأماكن الرياضية

كانت المسابقات تقام في بلاد اليونان ليس على شريط بيضاوى مثلما هو متبعاً الآن ولكن على شريط مستقيم ينحنى في نهايته لذلك فإن شكل الإستاد Stadion اليونانى عبارة عن مبنى طويل رفيع يحيط بالشريط السابق الذى يبلغ طوله ١٩٢م وكانت مدرجات الإستاد فى بدء الأمر عبارة عن مدرجات من الطين وبعد ذلك أصبحت تُبنى من الرخام والأحجار وتوازى هذه المدرجات شكل شريط المسابقات الذى كان ينتهى بنهاية نصف دائرية أو نهاية مربعة من أحد الجوانب، أما نهاية الشريط من الجانب الأخر فكان يأخذ شكلاً معمارياً.

وأحسن مثال على ذلك الإستاد الرياضى فى أثينا الذى أعيد بنائه على الطراز القديم فى عام ١٨٩٦م لكى يقام به أولى الألعاب الأوليمبية الحديثة ومن المعروف أن الألعاب الأولمبية أقيمت لأول مرة فى مدينة أوليمبيا عام ٧٧٦ق.م.

أما الألعاب التى تتطلب مكانا مغلقا مثل المصارعة والملاكمة وما إلى ذلك فكانت تقام فى مبانى تسمى Palaestra وكانت عبارة عن مبان مربعة الشكل مسقوفة.

السوق

كان السوق (الأجورا) مركزاً للنشاط الحيوى لأية مدينة يونانية ويعتبر أهم مركز للتجمع وقلب المدينة الحالى حيث كان مكانا للتجمعات الخاصة بالحياة اليومية والحياة العامة ويجتمع فيها الناس ليناقشوا الأمور السياسية

ويتعرفوا على أخر الأنباء أو ينشدون بعض الشعر هذا إلى جانب الوظيفة الرئيسية للسوق وهى البيع والشراء.

وكما يعتقد اليونانيون القدماء أنه لا يجب أن تكون هناك مدينة يونانية متحضرة دون أن يكون لها سوق إذ أن بالنسبة لسوق أثينا فيعتبر من أهم الأسواق.

سوق أثينـــــا

يعتـــبر مـــن أهـــم الأسواق التى عرفتها بلاد اليونان طوال العصور الـــتاريخية وكان هذا المكان فى البداية مكاناً لاجتماع الأكليزيا حتى أواخر القـــرن الســـادس ق.م حيـــث انتقلت اجتماعات مجلس الشعب إلى أماكن أخرى.

فى هـــذا الســـوق أقيمـــت أقدم المباريات الرياضية وكذلك مسابقات الرقص والغناء واحتفالات الأعياد الأخرى، أما أهم شوارع المدينة فيجب أن يمر بوسط هذا السوق.

كـــانت المســـافات تقاس من مركز هذا السوق حيث يوجد المذبح ولم تكـــن الســـوق فى أثينا مركزاً رئيسياً لمدينة أثينا فحسب بل لمنطقة أتيكا بالكامل.

الأروقـــــة

ومن أهم المبانى الملحقة بالأسواق ما نطلق عليه رواق الأعمدة Stoa ويوجـــد العديد من هذه المبانى فى العمارة اليونانية فقد كان الرواق عبارة عـــن بـــناء تقف فيه الأعمدة فى صفين وكانت هذه الأعمدة فى البداية من الخشـــب وتوجـــد هـــذه الأعمدة بطول المبنى ومن أقدم هذه الأروقة التى وجدت فى بلاد اليونان هو الرواق الذى وجد فى ساموس بجوار الهيريون

(معـــبد هيرا في ساموس) وقد تنوعت أغراض استعمال هذه الأروقة حيث أصبحت تتناسب مع المكان الذي أقيمت عليه وكانت تستعمل كمخزن لحفظ التماثيل والهبات التي تقدم للآلهة ومنها ما كان يستعمل كمعرض للبضائع إذ كان يلحق بهذه الأروقة دكاكين صغيرة في الحائط الخلفي.

كان الرواق يستعمل أيضاً كمكان ليحتمي به الناس من المطر أو من حرارة الشمس، وهذا الغرض الأخير يعتبر الغرض الرئيسي الذي من أجله بنيت هذه الأروقة.

كان الرواق يستعمل أيضاً مكاناً لاسترخاء المرضى كما هو الحال في الرواق الذي وجد في مدينة إبيداوروس بالقرب من معبد أسكليبيوس وكان الرواق أحيانا يستخدم كمكان لإقامة بعض الاحتفالات التي تقام في الهواء الطلق أمام المعابد كما في منطقة أرجوس أو للاحتفالات ببعض المناسبات مثل الانتصار في المعارك الحربية كما حدث في مدينة دلفي.

نجد في بعض العصـور اللاحقة أنه قد أضيفت بعض الحجرات الخلفية التي كانت تستعمل كحجرات للنوم والطعام كما حدث في الرواق الذي أقيم بجـــانب معـــبد الإلهة أرتميس في منطقة أتيكا. وإذا كان الرواق قريبا من المسرح فكان يستخدم كمكان للاستراحة بين فصول المسرحيات التي كانت تمثل على المسرح. أما أشهر الأروقة فهو الرواق الذي أقيم في سوق أثينا في القرن الخامس ق.م ويسمى الرواق المزخرف حيث استعمل كمعرض لـــلوحات الفـــنية لمشاهير الفنانين في القرن الخامس ق.م وكان يجتمع فيه الناس أيضاً وله أغراض كثيرة منها:

١- مناقشة الأمور السياسية.

٢- حضور بعض القضايا التي تناقش هناك.

وهــو يــتكون من صف أعمدة خارجي على الطراز الدوري وصف داخلي على الطراز الأيوني ولهذا كانت تبدو أطول من الأعمدة الأمامية.

وكــان هــناك أروقة تقام على طابقين حتى يكون هناك مكان متسع للكثير من الزوار ومثالاً على ذلك الرواق الذى أقيم فى العصر الهللينستى فى سوق أثينا الذى بناه الملك أتاللوس Attalos ملك برجامة فى منتصف النصف الثاني من القرن الخامس ق.م، واستخدم كمتحف لدارسة الدراسات الكلاســيكية وذلك بعد إعادة بنائه وفى الخلف كانت توجد بعض الحوانيت الــتى تستخدم كمخازن. إلى جانب هذه الأروقة التى توجد فى سوق أثينا هناك أروقة أخرى مثل رواق الإله زيوس والرواق الملكى.

المنـــــازل

بالرغم من وجود مبانى عامة كثيرة فى أثينا كالتى ذكرناها من قبل سواء كانت مبانى عامة أو مبانى دينية فإننا نعتقد أن وجود المبانى الخاصة بالسكان فى هذه المنطقة كان أمراً حتمياً ويبدو أن الشوارع فى أثينا كانت ضيقة ومتعرجة.

كانت المنازل الخاصة فى أثينا تتكون من طابق واحد وقد ذكر بعض الكتاب أنه كان توجد مبانى مكونة من عدة طوابق ويمكننا أن نطلق عليها المســاكن الشــعبية لأن كانت تسكنها الأسر الصغيرة وتعرف هذه المبانى باســم Donoikia. ومن معلوماتنا عن المجتمع اليونانى القديم نعرف أن المرأة كانت تقيم دائماً فى المنزل وأما الرجل فكان يقضى معظم وقته فى الخــارج خاصة فى السوق ولا يعود إلى المنزل إلا لتناول الطعام أو النوم فقــط ونعــرف أنه كان يوجد فى بعض الأحيان حراس يقومون بحراسة المــبانى العامــة والشوارع وكانت معظم المبانى بسيطة الشكل من الطين

والطــوب وكمــا ذكــرنا كانت الشوارع ضيقة حيث وصف أحد الكتاب الطريق الموصل لأعلى الأكربول بأنه يسمح فقط بمرور خمسة أفراد.

ولكــن عــن الرغم من وجود مساكن صغيرة كثيرة كان هناك منازل الأغــنياء حيث كان يخصصون حديقة داخل البيت وذلك لحب اليونانيون لــلهواء الطــلق وكانت أغلب المواد المستخدمة في هذا البناء من الطوب وكانت بعض الحوائط من الخشب أما السقف فكان يغطى بالفخار المحروق أو الخشب.

أمــا بالنســبة لقيمة المنازل فكانت تختلف طبقاً لحجم ومكان المنزل فتتراوح بين ٣٠٠ مينا أو ٥ مينات فى العام إذا ما كانت مؤجرة وقد ذكر لــنا بعــض الأدبــاء مــثل بوزانياس بعض المنازل الشهيرة مثل منزل Advasus فى أرجــوس ومنزل أمفيتاريو فى طيبة ومنزل منيلاوس فى إسبرطة لكن للأسف لم يصلنا شئ عن هذه المنازل.

يــبدو أن المــنازل كانت ضخمة ولكنها غنية من الداخل حيث وجود الأثــاث القيم والحجرات المرسومة وفى الفناء كان يوجد أعمدة من الرخام حيــث كان المنزل يبدو بسيطاً من الخارج، أما فى الداخل فكان يدل على الــثراء البساطة فى نفس الوقت ويكثر عدد الكراسى والأرائك فى المنازل اليونانية حيث كان المنزل يستخدم في التجمعات المختلفة كذلك كانت توجد مواقد للتدفئة أو بالنسبة للتهوية فى الصيف فكانت توجد بعض النوافذ العليا بجانب أن الحجرات كانت تفتح على فناء واسع في وسط المنزل Atrium والذى كان يقوم بإنارة المنزل نهاراً.

وقد ذكر لنا الشاعر هوميروس أن الطابق الخاص بالنساء يوجد أعلى المــنزل أما الأماكن المخصصة للرجال فكانت توجد فى الطوابق السفلية ولكن فى العصور الكلاسيكية نجد أن أكثر المباني كانت عبارة عن طابق

واحد لذلك كانت هناك أماكن مختلطة للرجال والنساء وقد اكتشفت بعض المنازل في أثينا عن طريق الحفائر وهي تعطينا فكرة عن طريقة بناء المنازل.

فـــن التصوير اليوناني

رغم العدد الهائل من الأواني الفخارية المحفوظة في متاحف العالم إلا انـــه يمثل قدر ضئيل جدا من الإنتاج العالمي للفخار في العالم القديم. ويعد علم دراسة الطرز الفنية للفخار اليوناني من أخصب العلوم الأثرية وأكثرها دقـــة، وذلك لان الآنية الفخارية نموذج للمخلفات البشرية المباشرة والعامة لكل الطبقات، وبالتالي يمكن لهذا العلم أن يقدم لنا رؤى تاريخية مباشرة في علم الآثار، كما أنه يطلعنا دائما على جانب حيوي من الاستعمالات اليومية لإنسان العالم القديم.

تعـــتمد صـــناعة الأوانـــي الفخارية على أسلوب معالجة الخام الأصلي الذي تصنع منه الآنية وهو الطين الذي يحتوي على نسب مختلفة مـــن المعادن كالحديد والكوارتس والعديد من الشوائب والمتعلقات الأخرى من رمل وأملاح ومخلفات زراعية ومواد عضوية. وتتحكم نسبة الحديد في تحديـــد لـــون الطين بعد الحرق، حيث كلما زادت نسبة أكسيد الحديد في الطين كلما اقترب لونه من الأحمر الداكن والعكس صحيح.

مـــن هـــنا كان لون الفخار ونوعية الطين لهما الأهمية الأولى في معرفة المكان الذي صنع منه الفخار، كما يمكن من خلاله تحديد العلاقات الـــتجارية والسياســـية بيـــن الدول وبعضها قديماً، بل أن الفخار يدل على نوعيـــة الســـكان أنفسهم وثرائهم وفقرهم. فالرسومات التي قد توجد على الأوانـــي الفخاريـــة قـــد تـــدل عـــلى ثقافـــة عصر معين بموروثه الديني والاجـــتماعي، كمـــا أنـــه يمكـــن بالتحاليل الكيميائية معرفة بعض المواد

العضوية التي استخدمت بواسطة الإناء مثل الزيوت والعطور وغيرها من تلك المواد.

وتعتمد صناعة الفخار على مهارة الفخراني (صانع الفخار) الذي يبدأ بتناول كتلة من الطين النقي من الشوائب ويضعها على العجلة الفخارية (وهي عبارة عن عمود رأسي يحمل في أعلاه قرصاً أفقياً يدور حول نفسه بتحريك بدال بالأرجل) ويتم التعامل مع كتلة الطين Lump بالعجن بقوة حتى تخلو من الغازات والهواء، ثم يبدأ الفخراني في تشكيل الآنية بصورة أولية بعمل ثقب في وسط الكتلة أثناء دوران القرص مع رفع يده لجوانب الإناء لتكوين حائط الآنية، وتستمر عملية الصقل حتى يتشكل الجسم الخارجي من الإناء. بعد ذلك يبدأ الفخراني بتشكيل العنق والقاعدة والأيدي حسب الطراز المستخدم. وما أن تنتهي تلك العملية يسحب الاناء بهدوء إلي الفرن المعد لحرق الفخار، وتتوقف صلابة الإناء على درجة حرارة الفرن وعلى المدة التي يوضع فيها.

بعد ذلك تأتي عملية الصقل والتلوين والزخرفة بألوان مختلفة ومادة زجاجية Glaze للتلميع والصقل، ثم يوضع مرة أخرى في الفرن لتثبيت الألوان. بعض الأواني كانت تحتاج إلى تلوين مرة أخرى ورسم أشكال معينة ثم يعاد الإناء إلى الفرن لتثبيت الرسم. تلك العملية الخاصة بالتلوين والزخرفة عادة ما كانت تتم بواسطة شخص آخر غير الفخراني، تكون مهنته هي الرسم أو التصوير، وفي بعض الأحيان كان يسجل اسم صانع الآنية واسم راسمها معاً. هذا لا يعني أن معظم الأواني الفخارية من إنتاج شخصين بل يمكن أن يكون صانع الآنية هو نفسه راسمها مثل الفنان الاغريقي الشهير Exekias في منتصف القرن السادس قبل الميلاد.

هناك بصفة عامة نوعان من الفخار: الأول على درجة من الشعبية سريع الإنتاج غير مصقول، والثاني أواني مزخرفة ومعتنى بها ومصقولة بطـبقة لامعة يطلق عليها اسم (سراميكس) ,Ceramics نسبة إلى منطقة κεραμεικος.

وقـد عرف اليونانيون منذ عصر الحضارة المينوية أواني كبيرة للـتخزين تعـرف باسم Pilhoi كانت تزخرف بزخارف بارزة على هيئة خطوط متموجة وزخارف هندسية Linear .

احتـلت الـزخارف البحرية والنباتية والهندسة القدر الأكبر من الـزخارف الفخاريـة اليونانية، كذلك نجد الموضوعات الأسطورية تحتل المرتـبة الـتالية وهي مسـتمدة اغلبها من القصص الأسطورية المرتبطة بقصـص الآلهـة أو مـن الإلياذة والأوديسية لهوميروس. هذا إلى جانب المناظر الجنائزية والاحتفالات الديونيسية والأثينية والألعاب الأوليمبية، إلى جـانب مـناظر للحيوانات الأسطورية ومناظر الصيد والمنظر الرياضية ومناظر الولائم الجنائزية.

استعمالات الأواني الفخارية

تـندرج تحت العديد من الاستخدامات، فلدينا أواني للتخزين مثل الأمفورا ,Amphora,Necamphora, Stamnos, Pelike .

- أواني الخـلط والنبيذ مثل الكراتير Column Krater ,Volute K.,Calyx K.,Bell K.,Lebes.
- أواني لصب السوائل أو الماء مثل Hydria.
- أواني الشراب مثل الكنثاروس Kanthoros ,Skyphos.
- أواني للمستحضرات الطبية وللتجميل.
- أواني للطقوس الدينية و الجنائزية.

مراحل تطور فن الرسم على الفخار اليوناني

المرحلة المينوية

في تلك المرحلة ظهرت ثلاثة طرز من الأواني الفخارية، الأول: كان الكاماريس Kamares Style نسبة للموقع الذي عثر فيه على تلك الأواني في كريت ويرجع هذا الطراز إلى حوالي القرن الثامن عشر ق.م. وكانت زخرفة هذا الطراز كانت برسومات بألوان زاهية على هيئة أشكال هندسية على أرضية سوداء اللون عرفت في المرحلة المينوية المتوسطة. في القرن السادس عشر بدأت الرسومات البحرية تسيطر على زخارف الأواني وامتزجت مع الزخارف النباتية، إلا أن أسلوب التصوير كان محورا بعض الشيء وتعرف تلك الرسومات باسم Motifs المستوحاة من الطبيعة. خلال النصف الثاني من القرن الخامس عشر وفي المرحلة الميناوية المتأخرة تبدأ الأشكال البحرية والنباتية تقترب من المحاكاة الطبيعية وتميزت بصور الأخطبوط البحري الذي أعتبر أحد رموز الحضارة المينوية المتأخرة.

المرحلة الميكينية

استمدت أصول زخرفتها للأواني الفخارية من وحي الفن المينوي والتزمت بمراحل تطوره.

المرحلة الهللينية

عـــرفت أولى الفـــترات الهلليـــنية بإنتاج الفخار حتى أن التصنيف التاريخي لتلك المرحلة في بدايتها اعتمد على الأواني الفخارية في ابتكار المسمى التاريخي له وهو فخار العصر الهندسي أوGeometric Vases.

تســـتمر المرحلة الهندسية خلال فترة القرون العاشر والتاسع ق.م. وفيها يقسم الإناء إلى أقسام متعددة تملأ ببعض الأشكال الهندسية المختلفة مـــثل الدوائر والمثلثات والمعينات والخطوط المستقيمة والزجزاج. وفى منتصـــف الإنـــاء تقريبا يصور موضوع أسطوري أو جنائزي في اغلب الأحيـــان. إلا أن أسلوب تصوير الأجسام الآدمية كانت خاضعة للأسلوب الهندسي فالرؤوس دائرية والجزء العلوي مثلث الشكل والأطراف خطية. وقد انتشر هذا الطراز بصورة كبيرة في بلاد اليونان ولدينا نماذج عديدة منه في متاحف العالم.

مرحلة العصر المستشرق

فـــي نهايـــة القـــرن الـــثامن. يظهر تطور ملحوظ في الرسومات الفخاريـــة حيـــث يبدو التأثير الشرقي في تطور معالجة الصور البشرية بأجســـام ضـــخمة و يمكن بسهولة التعرف على فخار العصر المستشرق Orientalization فـــي كونهـــا مـــزيج بين الأسلوب الهندسي وتطور الصـــور البشـــرية التي اقتربت نوعاً ما من المحاكاة الطبيعية وإن غلب عليها الضخامة والمبالغة في تصوير أجسام الحيوانات والبشر.

المرحلة الأرخية والكلاسيكية

في تلك الفترة التي تمتد من القرن السابع تقريبا وحتى نهاية القرن الخامس، تطور فن التصوير على الأواني الفخارية تطورا جذريا، حيث ظهرت نوعية من الأواني الفخارية اجتاحت عالم الإنتاج الفخاري عرفت باسم الرسومات السوداء على الأرضية الفاتحة Black-Figuered، والرسومات الحمراء على الأرضية السوداء Red – Figuered.

تميزت أواني B.F بتصوير الموضوعات والزخارف باللون الأسود على الأرضية الحمراء بلون الطين المحروق، وقد ظهر هذا النوع منذ القرن السابع تقريباً وازدهر في القرن السادس عندما ظهر مجموعة من الفنانين تخصصوا في هذا النوع مثل إكسيكياس Exekias، الذي برع في استخدام اكثر من لون على الآنية مثل اللون الأبيض في تصوير الملابس.

بينما كان ظهور طراز R.F مرتبطاً بالقرن السادس حوالي ٥٣٠ ق.م. وفيه تحدد الرسومات على سطح الإناء بعد الحرق ثم تملأ الفراغات حول الأشكال المرسومة باللون الأسود ثم يتم الحرق مرة أخرى فتغدو الرسومات حمراء على أرضية سوداء اللون. في تلك الفترة بدأ الفنان يستخدم موضوعات عديدة من الحياة اليومية وبداية ظهور التكوينات المعمارية في التصوير مثل المعابد والمسارح.

فخار العصر الهللينيستى

فخار القرن الرابع

خـــلال تـــلك الفــترة تظهر مجموعة من الأواني ذات استخدامات عديدة خاصة بالحياة اليومية والطقوس الجنائزية Lekthos، الاستخدام الشـــائع لها هو كشاهد قبر يوضع فوق التابوت، الإناء كله أبيض علية بعض الرسومات الملونة ومحدد بخطوط خارجية Outline حول إطار الشكل أو الأشخاص المصورة. في هذا النوع بدأ الفنان اليوناني التعمق فـــي إبراز الأجزاء التشريحية للجسم البشرى كما قدم لنا رؤية مُفصلة لـــلملابس، أيضـــا قـــدم لأول مرة بداية تصوير حالات التأمل والحزن والشـــجن بواسطة إتقان نظرة العيون وانحناء الوجوه، أيضا يلاحظ ان فـــنان تلك الفترة بدأ في استخدام المنظور فلأول مرة يظهر الإحساس بالعمق والبعد الثالث للأشكال المرسومة.

كذلـــك فـــي تـــلك الفترة ظهرت أنواع من الأواني السوداء كلها تزخـــرف فقـــط برسومات هندسية أو نباتية على هيئة أفاريز بارزة عـــرفت باســـم Megarian Bowls، وتلك كانت البداية في التفكير لعمـــل أوانـــي صـــغيرة من الفضة والبرونز تصنع بطريقة الطرق Repousse بـــرعت فيها مدرسة الإسكندرية الفنية وتعرف الأواني الفضـــية باســـم Torcutiks وتؤرخ بالفترة ما بين القرن الرابع قبل الميلاد وحتى القرن الأول الميلادي.

فخار العصر الهللينيستى المتأخر

خــلال تــلك الفترة تظهر من جديد الأواني الفخارية ذات الطينة الحمــراء ولكن لامعة من الخارج وبدون زخارف أو رسومات إلا أن تلك الأواني كانت معتنى بها جيداً، وفى بعض الأحيان كان لون الآنية ضــارب إلى الصــفار أو القرمــزي. تلك الأواني عرفت باسم التيرا سيجيلاتا Terra-Sigiilata في أغلب الأحيان تزود الآنية بختم أسفلها عــليه اســم الورشــة المنــتجة لها مما يسهل التعرف على مصدرها وتأريخهــا. وقد استمر هذا النوع مزدهر في العصر الروماني وبصفة خاصــة فــي منطقة شمال أفريقيا واسيا الصغرى حتى القرن الخامس الميلادى.

النحت الإغريقي

يعتبر النحت اليوناني بجانب أشعار هوميروس والدراما الإغريقية وفلسفة أفلاطون من الإنجازات الضخمة التي تركتها الحضارة اليونانية وكان أول من اهتم بالفن اليوناني العالم الألماني Winckelmann في القرن الثامن عشر. ويرجع الأصل في النحت اليوناني إلى الحاجة الدينية والرسمية مثل تقديم القرابين للآلهة في المعابد وفي الأماكن العامة أو تقديم هذه القرابين إلى الموتى ومن أهم هذه المصادر الأدبية في النحت بوزانياس وبلينيوس أما المواد التي يصنع منها النحت فكانت البرونز والمرمر والطين والخشب والعاج.

النحت في العصر المينوى

قد تبدو آثار كنوسوس نموذجاً معبراً عن الفن الكريتي ليس على المستوى الملكي فقط، بل أيضاً على المستوى الشعبي، ومن أهم الأعمال الشعبية كانت المنحوتات المصنوعة من التراكوتا (الطين النيئ)، وهي أعمال شعبية تستخدم إما للعبادة أو لتقديم القرابين، فلدينا نموذج لرجل عار يرتدي حزام معلق به خنجر، كما أنه يرتدي قبعة مميزة فوق الرأس والجزء السفلي من الجسم مغطى بثياب مزركشة طبقاً للأسلوب الشعبي في كريت، وقد يبدو العمل نموذج لتقديم القرابين، فتعدد تلك النماذج من التراكوتا تعبر عن إتقان الكريتيين لهذا الفن.

وتبلغ درجة الإتقان في الفن الكريتي ذروتها في إنتاج المشغولات الذهبية والنماذج الفخارية المعروفة بالفاينس Faience، فمن ناحية المشغولات الذهبية كان التأثير المصري والفينيقي واضحاً في الأسلوب

الفــــنى مــــن ناحيـــة تخطيط العمل ومهارة الفنان، ومن أهم القطع الذهبية (دســوس أو تعليقة Pendent) من العصر المينوى المتوسط، تؤدى فيها الازدواجية الحركية المتضادة أدواراً هامة من حيث تضاد الأجنحة وأسلوب وضـــع الميداليـــات الدائرية الثلاثة المعلقة. ويؤكد الأسلوب الفنى فى تلك القطعة أن الكريتيين أصحاب خبرة لا بأس بها فى صناعة الحلى الذهبية. كمـــا أنهـــم برعوا فى استخدام الذهب كرقائق فى تزيين الأعمال النحتية. فـــنجد رأس كبش من الحجر كسيت قرونه من الذهب ويرجع إلى العصر المينوى المتأخر الأول L.M.I.

أما بالنسبة لأعمال الفاينس Faience، فإن من أهم القطع تمثال الإلهة الثعبان، حيث تعد هذه القطعة التى يبلغ ارتفاعها حوالى ٢٩,٥ سم من أندر القطـــع الـــتى تعبر عن التراث الكريتى، بل يمكن اعتبار العمل هو رمز مقـــدس لمديـــنة كنوســـوس، فإلهة الثعابين Snake goddess هى الرمز الإلهى الذى يجمع بين الصفة البشرية والحيوانية، وتلك التراكيب قد تكون مـــتأثرة بالفكـــر الديـــنى المصـــرى أو الفينيقى،إلا أنها نفذت بقدرة عالية المستوى لتوظف فى خدمة العقيدة الكريتية وتعبر عن تراثها الثقافى، لذلك نجد الإلهة قد تبدو عارية من الجزء العلوى وبصفة خاصة ناحية النهدين، وهى رمزية قد توحى بمفهوم الخصوبة والأمومة معاً، بينما تحمل فى كلتا يديهـــا ثعـــباناً رمزاً للقوة والسيطرة، وتبدو الأساليب الفنية للعمل متأثرة بالتراث الشعبى الكريتى من حيث زخارف الملابس والرداء الطويل الذى يغطى الجسم كله حتى الأقدام، عموماً العمل مؤرخ بالفترة ما بين ١٦٠٠ – ١٥٥٠ق.م. وهو نموذج للآثار الكريتية والأساليب المحلية التى أخرجتها تقريباً فى العصر المينوى المتوسط.

النحت فى الحضارة الميكينية

لـم يشهد عصر من العصور فى بلاد اليونان الثراء الفنى الذى كان موجوداً في ميكيني في القرنين السادس عشر والخامس عشر ق.م. والدليل علـى ذلك ثراء التحف الذهبية من أدوات جنائزية وأقنعة للموتى وكؤوس وسيوف بل ومجوهرات وكثير من الأحجار الكريمة.

وقـد سـاد أيضـاً فى ميكين النحت الصغير وهو من الطين والعاج والبرونز.

ويعتـبر فـن النحت في الحضارة الميكينية بداية مبكرة وحقيقية لفن الـنحت اليوناني، وهو يندرج هنا تحت مسمى الفنون البدائية للحضارات القديمـة أو المبكرة. فقد أظهر الفنان الميكينى تفوقاً مميزاً في فن النحت، وقـد تـبدو بوابة الأسود إحدى الإبداعات الفنية الميكينية الباقية إلى الأبد، وهى بوابـة للمدينة يعلوها شكل جمالونى مثلث نُحت بداخله على طريقة النحت البارز المجسم اثنان من الأسود مرابطان فوق قاعدة لعمود دورى، وهمـا يستقبلان الداخل للمدينة، ملامح النحت هنا قد تبدو مميزة فى إبراز عضلات الجسم للأسود وإبراز ملامح القوة وهى كناية عن مكانة وعظمة مديـنة ميكيـنى، بـل يمكن إعطاء تلك البوابة صفة ورمزاً لوضع مدينة ميكينى فى حوالى ١٢٥٠ ق.م.

أيضـاً من جزيرة Keos ومن العصر الميكيني المتأخر نجد منحوت مـن الـتراكوتا يمثل نوعية الأم الإلهة أو الأمومة فى المعتقدات الهيلادية القديمة، وهو نموذج يعتمد على إبراز عناصر الأمومة فى الأنثى من ناحية الـنهدين الـبارزين بينما تفاصيل الجسم قد تبدو معدومة تماماً وأن الهيكل الأخيـر للشـكل الجسـمانى معتمد تقريباً على الأشكال الهندسية الدائرية

والمثلثية، وهو الأمر الذى يقودنا إلى مقارنته مع مرحلة ما بعد الغزو الدورى وهى الفترة الهندسية، ولكن هذا المثال قد يؤكد مفهوم النحت البدائى المواكب لروح العقيدة الأصلية فى العالم القديم وهى الأمومة.

أيضاً من ميكينى عثر على رأس من الألباستر الملون يحتمل أن تكون خاصة بمنحوت كامل للإسفنكس (أبى الهول المصرى) الرأس تبدو مطلية بطبقة من الجص الملون تحديداً لملامح الوجه، وقد تبدو فيه العيون بارزتين للأمام مع بروز فى الوجنتين، ونلاحظ أن الأسلوب الفنى يعبر عن مرحلة متوترة فى الفن الميكينى تمثلت فى الفترة المتأخرة وربما كان هذا العمل مواكباً لمرحلة تدهور الحضارة الميكينية لما يتميز بخشونة واضحة وسطحية فى التعامل مع ملامح الوجه بصفة عامة.

النحت فى العصر الأرخى المبكر
(٦٥٠ – ٥٨٠ ق.م.)

لعل أهم ما يميز هذه الفترة فى فن النحت هو ظهور تماثيل الشباب Kuroi وتظهر هذه التماثيل لأول مرة فى هيئة من البرونز فى دلفى فى منتصف القرن السابع ق.م وقد ظهرت التماثيل كبيرة الحجم فى القرن السابع ق.م وكان ذلك فى منتصف القرن. وقد شاركت كل بلاد اليونان فى النهوض بهذا الفن مثل شبه جزيرة البلوبونيس مثل الجزر الكيكلادية وباروس وساموس وكريت أما اتيكا فكانت بدايتها متأخرة بعض الشئ ولكن فى خلال القرن السادس ق.م تحتكر أتيكا هذا النوع من الفن وتصبح رائعة فى صناعته وتدخل كثير من التطورات عليه وهذه الصورة الضخمة للإنسان مرتبطة بتأثيرين كبيرين:

الأول: الوضـــــع الرأسى والوضوح فى الحركة وقد جاء هذا التأثر من الفن الجيومترى (الهندسى).

الثانى: وهو الأهم وأقصد ضخامة التمثال فقد نقلته بلاد اليونان عن الشرق وخاصة عن مصر فى بداية القرن السابع ق.م.

أمـــا وظيفة هذه التماثيل فلا نعرف عنها الكثير ولكن يحتمل أن تكون ممثلة لصـــور آلهة أو قرابين للآلهة وهناك رأى يقول أنها كانت تصنع كشواهد للقبور خاصة للأبطال. ومن روائع الكوروروى فى أثينا تمثال فى المـــتحف القـــومى بأثينا يرجع إلى هذا العصر ويسمى Kuros of Kap Sunion وارتفاعه أكثر من ثلاثة أمتار.

وصف التمثال

تـــتقدم القـــدم اليســـرى عن اليمنى ولكن المسافة بين الساقين ضيقة ونلاحـــظ أن الجـــزء من الركبة إلى القدم ضخم لكى يحمل الجسم الهائل ونجـــد دائمـــاً أن الصفة العظيمة للتمثال تتمثل فى زخرفة عظمة الركبة، خصـــلات الشـــعر الأماميـــة، شكل الأذن التى تظهر فى شكل تاج عمود أيونى.

من الجدير بالذكر أن تقدم الساق اليسرى عن اليمنى لا يعنى فى هذا الوقت الزحف خارج حدود التمثال ولكن كان يعنى فى المقام الأول إظهار الحركة. وكان اليونانيون يرون فى هذه الحركة أن التمثال يمشى حتى أنه يقـــال أنه لابد من ربط هذه التماثيل حتى لا تجرى. وأما أهم صفة فى فن الكـــوروى المبكر هو أن هذه التماثيل كانت مصورة بطريقة أمامية بحتة Frontality بحيـــث لو ربطنا خط محورى يمتد من أعلى إلى أسفل فى

متتصــــف التمـــثال لـــتنج عندنا نصفان متشابهان بجوار بعضهما البعض فالتمثال هنا متوازن.

تمثال كليوبيس وبيتون Kleobis and Biton

تمثل لنا مجموعة كليوبيس وبيتون الأساس في تصوير الذات في بداية العصــــر الأرخي وخاصة في الجماعات فنجد رغم أن التمثالين يقفان على قـــاعدتين منفصلتين إلا أن الفنان ربطهم في قصـة واحدة لا يمكن فصلهما عـــن بعضـهم البعض وقد صنع هذه المجموعة الموجودة في متحف دلفي الفنان Polymedes.

وصف التمثال

صـــور الفـــنان الأخويـــن على هيئة كوروى مع تقدم القدم اليسرى، واليـــدان ملتصـــقتان إلى الجانب مع وضوح الوقفة الأمامية والنظرة إلى الأمـــام والابتســـامة البـــلهاء Archaic Smile الـــتى يتسم بها العصر الأرخى.

وقـــد برع الفنان فى تصوير بعض الأجزاء فى الجسم فى هذا العصر مـــثل عضـــلات الصـــدر والأذرع أما عظام الركبة فلم تخرج صورتها الطبيعية وتظهر وكأنها دخيلة على الجسم.

وكما نعرف أن هذين الأخوين قد سحبوا أمهم ــ كاهنة الإلهة هيرا ــ عـلى عربتها إلى معبد الإلهة فى أرجوس بعد أن امتنع الخيل عن السير فكافأتهم الإلهة هيرا بأن وعدتهم بالموت السريع والغير المؤلم أثناء النوم.

النحت في العصر الأرخي المتوسط ٥٨٠/٥٧٠ - ٥٣٠ق.م

أدى تطـــور الفن الأرخي في هذه الفترة إلى امتزاج العناصر المكونة للجســـم ويتضح ذلك في تمثال حامل العجل المحفوظ في المتحف القومي بأثيـــنا ويـــرجع إلى ٥٧٠ ق.م وقـــد قـــام هـــذا التمـــثال شخص يدعى Rhompias كقربان. وامتزاج الأشكال هنا ساهم فيه الفن الأتيكي وكذلك الأيوني ومن أسيا الصغرى.

وصف التمثال

نجـــد أن الأشـــكال أصـــبحت أكثر استدارة وتمتزج وتتداخل بعضها بـــبعض ونلاحـــظ أن الثوب يجمع كل الأجزاء في وحدة واحدة، فنجد أن الأيدي لم تعد بالشكل الأفقي ولكن تلتصق بالجسم وهي تمسك قدم الحيوان. وتظهـــر لأول مسرة عصـــلية تقاطع الأيدي على شكل صليب ونلاحظ أن الابتسامة لم تعد بلهاء وإنما تأخذ بعض الجدية وكانت العيون مطعمة بمواد ثمينة وقد حدد الفنان محور الوسط بالأنف وخط البطن الأمامي.

أمـــا الثوب فقد التصق بالجسم لكي يتفادى الفنان تصوير ثنايا الثوب وأظهـــر هـــذه الثنيات بطريقة بسيطة عن طريق تصوير بعض الخطوط فيتضح لنا الفن الأرخي المتوسط.

ويتضح لنا الفن الأرخي المتوسط أيضاً من خلال:

تمثال Kuros of Tenea

تقـــع شمال ميكيني بمقاطعة أرجوس ومحفوظ في متحف ميونخ حيث يوضح لنا التمثال امتزاج أجزاء الجسم والرقة والوضوح في الفن الكورنثي ونلاحـــظ أن الضـــخامة التي ميزت تماثيل العصر الأرخي المبكر قد قلت

وأصـــبح الجســـم يميل إلى الحجم الطبيعى ولكنه لا يزال فى شكل الكتلة الواحـــدة ونلاحـــظ الجمـــال فى تصـــوير السرة. ويرجع هذا التمثال إلى منتصف القرن السادس ق.م (٥٥٠ ق.م).

النحت في العصر الأرخي المتأخر ٥٢٠ – ٥٠٠ ق.م

يطالعنا هذا العصر بأشكال جديدة ونسب مختلفة عما شاهدناه من قبل.

تمثال Aristodikos

الاسم موجود على قاعدة التمثال ويعتبر هذا التمثال من أواخر تماثيل الشباب كوروى التى صنعت فى أتيكا حوالى ٥٠٠ ق.م وتعتبر من أحسن التماثيل التى تدلنا على طراز هذا العصر وقد صنع هذا التمثال أحد الفنانين الكبار الذين عملوا مع الفنان Antenor.

وصف التمثال

نلاحظ هنا لأول مرة أن الأيدى لا تلتصق بالجسم ولو أنها تأخذ الطابع الأرخي ويسيطر على التمثال نوع من الليونة فى معاملة المرمر وبداية من هذا العصر نجد الميول نحو الشعر القصير قد ازداد حتى أن الشعر يشبه الطاقية فوق الرأس. أما الطابع العام للتمثال فيميل أكثر إلى الفترة الكلاسيكية المبكرة ونلاحظ أن ثقل الجسم موزعا على الساقين وليس هناك جانباً يحمل وزناً أكثر من الأخر مثل ما سوف نراه فى العصر الكلاسيكي ويعتبر هذا التمثال نقطة الوصل بين العصر الأرخي والعصر الكلاسيكي المبكر.

النحت فى العصر الكلاسيكى المبكر

الصارم ٥٠٠ – ٤٥٠ ق.م

تمثال الشاب Kritios

من أهم تماثيل الفترة المبكرة فى العصر الكلاسيكى تمثال الشاب Kritios الذى صنع على يد الفنان Nesiotes, Kritios وأهم ما يميز هذا التمثال وضوح الفرق بين مهمة القدم الثابتة والقدم المتحركة فنرى أن القدم اليسرى تحمل ثقل الجسم كله فى حين أن اليمنى لا تحمل أى ثقل وتتقدم فقط إلى الأمام ونتيجة لذلك فإن الفخذ يمتزج أكثر داخل البطن لأنه يحمل الجسم كله و أما اليد اليسرى فتعلق بهدوء بجوار الجسم وبدأت الرأس تأخذ شكل أكثر استدارة فتتجه قليلاً إلى اليمين ونلاحظ فى الشكل العام أن العضلات والأعضاء أصبحت لها علاقة مع بعضها البعض وتؤثر كل منها فى الأخرى، أما الابتسامة الأرخية فقد تغيرت إلى هدوء رزين ويبدو أن الشاب يتنفس ويعيش أما الفم المفتوح قليلاً فيدل على البدء فى الحديث ومخاطبة المشاهد ويرجع هذا التمثال إلى ٤٨٠ ق.م.

تمثال الإله بوسيدون

ومن أعظم التماثيل فى العصر الكلاسيكى المبكر تمثال الإله بوسيدون المصنوع من البرونز الذى وجد فى قاع البحر عند Cap Artemision.

وصف التمثال

أهم ما يميز هذا التمثال هو خروج هذا الشخص المصور عن حدود المنطقة التى يقف فيها والخطوة القوية الواضحة الذى يتخذها الإله لكى يقذف بالشوكة ذات ثلاث شعب ويحدد الإله الهدف عن طريق اليد اليسرى

الممتدة إلى الأمام وتبدو القوة المسيطرة والظهور الإلهي واضحاً في التمثال ولأول مرة يصور الفنان لحظة الحدث أي لحظة توجيه الشوكة إلى الأعداء في حركة اليد اليمنى أما الغرض من صنع هذا التمثال فلم يكن بالتأكيد تمثالاً للعبادة ولكن تمثالاً مقدماً كقربان ويرجع تاريخه إلى حوالي ٤٦٠ ق.م.

تمثال رامي القرص Diskobolos

ومن أشهر فناني هذا العصر الفنان مايرون Myron ومن أشهر أعماله تمثال رامي القرص Diskobolos المشهور المحفوظ في المتحف القومي بروما ويسمى Diskobolos Lancelotti وهو نسخة رومانية من التمثال الأصلي الذي صنعه الفنان مايرون في حوالي ٤٥٠ ق.م من مادة البرونز.

وصف التمثال

يرينا هذا التمثال بدايات المستوى الرفيع الذي وصل إليه الفنانون في العصر الكلاسيكي ويبدو ذلك واضحاً في ترتيب العضلات وفي احتلال جزء كبير من المساحة المقام عليها هذا التمثال ويقف الرياضي وهو يضع الهدف أمام عينيه ويستعد في اللحظة القادمة لكي يقذف بالقرص ويظهر ذلك في حركة الدوران بين الجسم والرأس وحركة الساقين واتجاه الأيدي. وهذا التناسق الرائع حققه الاتزان في القدم اليمنى الثابتة على الأرض وتقهقر اليد اليمنى إلى الخلف التي تحمل القرص وبين انحناء الرأس والجانب الأيسر من الجسم. وبالتالي نجح الفنان مايرون في توزيع ثقل العمل على جميع أجزاء الجسم بالتساوي وهو تكوين جديد في الفن اليوناني.

ومــن الغــريب أن الــرأس غيــر مشتركة بشعرها القصير في هذه الأحداث ومع بداية العصر الكلاسيكي المتوسط نرى أن الفنانين قد أظهروا الحالة النفسية التي ترتبط مع حركات الجسم.

تمثال سائق العربة

مــن الأعمال الهامة في العصر الكلاسيكي المبكر تمثال سائق العربة في دلــفي وكــان هذا التمثال مقدم من Polyzalos من مدينة Gella في السنوات بين ٤٧٨ – ٤٧٤ ق.م.

وصف التمثال

هذا التمثال مصبوب من البرونز وعبارة عن ٧ أجزاء منفصلة ويقف عــلى عــربة (غير موجودة الآن) ويقف سائق العربة وهو يرتدي خيتون محزوم طويل وفي اليد اليمنى يمسك باللجام و يلتف رأسه قليلاً إلى اليمين ويبدو أن الناظر إلى التمثال كان ينظر إليه وهو مصوراً على طريقه ٣/٤ لفة ويكتسب هذا التمثال نوعية خاصة حين أنه هادئ وبسيط. وعلى العكس مــن الثــنيات الطويــلة الهادئة في الخيتون صور الفنان ثنيات الثوب في الأكــتاف والصدر بطريقة عرضية ليعطي تناقضاً ملحوظاً في هذا العمل. وكذلــك صور الفنان الرغبة في الانتصار والفوز في هذا العمل ويبدو أن هــذا التمثال من صنع Pythagoras of Rhegion الذي اشتهر بالهدوء التام في تماثيله.

النحت في العصر الكلاسيكي الذهبي

٤٥٠ – ٤٣٠ / ٤٢٠ ق.م

يبدأ هذا العصر بمرحلة جديدة في الفن حيث أن التمثال يكون أكثر رشاقة وثقل الجسم يكون محمولاً على جانب واحد من الجسم وتلتف القدم اليمنى قليلاً إلى الجانب وترتكز تماماً على الأرض وحركة الأكتاف تكون مرتبطة بحركة للجسم نفسه والرأس تلتف لأحد الجهات وبذلك تعطي تركيزاً أكبر إلى الجهة المقصودة. ومن أشهر فناني هذا العصر:

أ- الفنان بولكليتوس Polykletos ب- الفنان فيدياس Phidias

الفنان بولكليتوس

Polykleitos

يعتبر الفنان بولكليتوس من أشهر فناني القرن الخامس ق.م إلى جانب فيدياس وقد ألف بولكليتوس نظريته عن قوانين الفن في كتابه Kanon أي التوافق عن نسب الجسم البشري ومن أشهر أعماله وأشهر التماثيل اليونانية على الإطلاق حامل الرمح Doryphoros الذي يسمى في بعض الأحيان Canon وهو يعبر بصدق عن نظرية هذا الفنان حيث وجدت عدة نسخ رومانية من هذا العمل الذي صنع من البرونز وأحسن نسخة محفوظة لدينا من المرمر في المتحف القومي بنابولي في إيطاليا. وقد عثر على هذا التمثال عام ١٨٦٣ ق.م وعثر عليه العالم الألماني Karl Friedrichs وفي هذا العمل الفني لا تجد أي خلية دهنية زائدة في الجسم فكل جزء من الجسم يتداخل في الآخر ويعطي الشكل العام توافقاً رائعاً فنجد هنا القوة المتزنة والقوة المضادة وكذلك الجزء الذي يحمل ثقل الجسم والجزء الذي

لا يحمـــل أية ثقل وقد صنع الفنان بوليكلانيوس هذا التمثال فى عام ٤٤٠ ق.م وأهم ما يميز هذا التمثال:

١- وضوح التضارب بين الساق اليمنى التى تحمل الجسم والتى تستند على دعامة باتجاه الرأس إلى اليمين .
٢- فتح الساق اليسرى إلى الخلف والتى تتحرك بين الساق اليمنى الثابتة والرمح الثابت.
٣- الوضوح والهدوء فى الحركة ولا يصور هذا التمثال الوضوح فى أحـــد الرياضيين المنتصرين فى مسابقة رمى الرمح كما يعـــتقد الكـــثيرون ولكن يصور البطل أخيلوس الشاب الذى يجسد الشجاعة اليونانية.

الفنان فيدياس

Phidias

أما أشهر أعمال فيدياس على الإطلاق فهو تمثال الإلهة أثينا بارثنوس الـــذى نحته لمعبد البارثنون على الأكروبول فى أثينا وقد صنع هذا التمثال فيمـــا بيـــن ٤٤٧ – ٤٣٨ق.م وكان طوله حوالى ١٢ متر ومصنوع من الذهـــب والعاج. وللأسف لم يبق لنا هذا التمثال إلا فى نسخة مصغرة من العصر الرومانى من القرن الثانى الميلادى وكان هذا التمثال يقف فى معبد البارثـــنون فى الوســـط على قاعدة ارتفاعها متر و ٢٠سم وترتدى الإلهة البيبـــلوس الطويـــل المحـــزوم من الوسط والذى ينزل ليغطى الأقدام عدا الأصـــابع وقد بلغت براعة الفنان ذروتها إذا صور على الأقدام صورا من المعـــارك بين اليونانيين والكنتاور. وقد صور الفنان التمثال بنظرة أمامية حتى تكون محل انتباه المشاهد حتى أنه صور الدرع كذلك بصورة جانبية

وقد وضع الفنان تمثال ارتفاعه مترين للإلهة نيكى إلهة النصر التى كانت عبادتها مرتبطة بعبادة الإلهة. أثينا وعلى الدرع من الداخل صور الفنان ثعبان القلعة الذى يحمى الإلهة، ومن الخارج معارك اليونانيين ضد الأمازونات وأما أهمية هذا التمثال فتكمن فى أن فيدياس استطاع تصوير ثلاثة اعتبارات فى عمل واحد:

الأول: من ناحية الشكل صور الإلهة فى هيئة ارستقراطية وقوة روحية.

الثانى: تجسسم قوة وعظمة مدينة أثينا فى قيمة التمثال المادية حيث بلغ تكاليفه أربعة وأربعين تالنت من الذهب.

الثالث: ضخامة التمثال الذى ينم عن تمكن فائق فى السيطرة على المادة الخام.

ويطلق على هذا التمثال أيضاً تمثال Athena Varkakion نسبة إلى صاحب القطعة المصغرة.

وعند الحديث عن العصر الكلاسيكي الذهبى لا ننسى أن نشير إلى أروع المبانى فى هذا العصر وكذلك زخارف هذا المبنى وهو مبنى معبد البارثنون الذى بنى لأثينا بارثنوس فيما بين ٤٤٧ – ٤٣٢ق.م.

وقد تعجب الكتاب القدامى لعظمة النحت فى هذا المعبد ونكتفى هنا بذكر بعض الأمثلة من هذا المبنى:

١- على الميتوب فى الناحية الجنوبية للمعبد نجد صورة الكنتاور وهو منتصر على أحد الأعداء الملقى على الأرض فنجد لأول مرة تصوير فرحة الانتصار وهو يقفز إلى أعلى وكذلك تصوير الحركة والعضلات فى الأجسام والمثالية التى طرأت على الفن فى هذه الفترة حيث نعرف أن الفنان فيدياس هو الذى صمم زخارف هذا المعبد أيضاً.

٢- الإفريز الغربي الممثل في صورة فرسان يركبون الخيل فنلاحظ براعة الفنان فيدياس في تصوير الحركة على الأفاريز التي كان طولها ١٦٠ م وهنا صور قفزة الخيل إلى أعلى وتطاير عباءات الفرسان ونظرة الفارس الأمامي إلى الخلف والتفاتة الجسم بل وتطاير خصلات الشعر.

٣- أما الإفريز الشرقي فمصور عليه اجتماع الآلهة وأعياد الباناثينايا في أثينا ونجد الإله بوسيدون وأبوللو وأمامهم الإلهة أرتميس وأهم المظاهر الفنية هنا هي التفات الإله أبوللو وتصوير الثنيات في ثوب الإلهة أرتميس وكذلك الحال في تصوير موكب الأعياد.

النحت في الفترة الغنية من العصر الكلاسيكي

تطلق على هذه الفترة التي تلي العصر الذهبي أو عصر البارثنون فترة العصر الغني وهي تمتد من ٤٢٠ – ٣٩٠ق.م ومع أن هذه الفترة قصيرة في التاريخ الفني لبلاد اليونان إلا أن الفنان قد وصل في هذه الفترة إلى أعلى مراحل النضج والكمال وأصبح بعد قرابة قرنين من الزمان يسيطر على النواحي الفنية والجمالية في جسم الإنسان البشري سواء كان هذا الجسم عارياً أو مرتدياً ملابس. وفي هذين القرنين نلاحظ المرحلة أو الشوط الذي قطعه الفنان في سبيل الوصول إلى درجة عالية من الكمال إذا ما قارنا تمثال كليوبيس وبيتون في حوالي ٦٠٠ق.م بالتماثيل التي سنتناولها في هذه الفترة.

ولعل أهم المباني التي ترجع إلى هذه الفترة هو مبنى معبد الأرختيون الذي كان يزين صالة الأعمدة به ٦ من تماثيل السيدات Caryatides اللاتي يحملن رقم السقف فوق رؤوسهن ومن أشهرهن التمثال رقم (C)

والمحفـوظ في المـتحف الـبريطاني بلندن وقد صنع هذه التماثيل الفنان Alkamenes في عـام ٤١٦ ق.م وقـد حفظـت لـنا العديد من النسخ الرومانية خاصة من Villa Hadriana فى Tivoli بروما وموضوع هذا العمـل عبارة عن فتاة تحمل فى يديها اليمنى إناء يسمى Phiale وتمسك بالثوب باليد اليسرى وتزج به إلى الأمام وهي ترتدى بيبلوس رقيق وطويل وبـدون أكمـام وترتدى فوق الصدر رداءً صغيراً يسمى Apoptygma. وأهـم ما يميز هذه الفتيات ثنيات الثياب التي تأخذ شكلاً مقوساً ولا يعيرن اهتماماً للثقل الواقع فوق رؤوسهن، وبالمقارنة مع طراز العصر الكلاسيكى الذهبى نجد هنا ظهور الجسم بكل تفاصيله من تحت الثياب.

وإذا شئنا ذكر مثال آخر يعبر عن هذه الفترة فلا نجد أحسن من تمثال الإلهـة Nike المحفـوظ فى متحف أوليمبيا والذى نحته Paionias من مقاطعة تراقيا فى عام ٤٢١ ق.م بمناسبة الانتصار على إسبرطة وقد قدم الأهالى هذا التمثال قرباناً للإلهة فى أوليمبيا، وكان يقف على عمود طوله ٩ متر وارتفاع التمثال ٢,١٦ م. ونجد أن الإلهة تطير فى الهواء من أعلى إلى أسـفل ويطيـر بجوارها النسر الدال على القوة والسيطرة حيث تفرد الإلهـة ذراعيهـا وتطير العباءة خلفها أما البيبلوس الرقيق فيلتصق على الجسم تماماً من شدة الهواء بل وأنه يترك الثدى الأيسر عارياً تماماً وتبدو القدم اليسرى وكأنها عارية وليست مغطاة بأية ثياب.

ولهذا العصر تنتمى لوحة القرابين المسماة Orpheus المحفوظ منها عدة نسخ من العصر الرومانى فهى تصور لحظة مميزة بين البشر والآلهة فقـد استطاع المغنى Orpheus عن طريق أغانيه ،ن ينال إعجاب الإلهة برسـفونى زوجـة الإله هاديس إله العالم السفلى حتى أنها سمحت له بأن يصـطحب زوجـته المتوفاة "يورديكى" مرة أخرى من العالم السفلى إلى

الحيـاة عـلى الأرض بشـرط أن لا يلتفت خلفه وقت اصطحابها. وفعلاً أحضر الإله هرميس رسول الآلهة الزوجة واصطحبها مع Orpheus ولما كانت خطوات الزوجة بلا صوت وتمشي بخفة تامة فقد اعتقد Orpheus أنهـا لا تتبعه فنظر خلفه ليتأكد من ذلك ولكنه وجدها خلفه وبذلك لم يف أورفيوس بالشرط فاصطحب هرميس الزوجة إلى العالم السفلي ولكن هذه المرة إلى الأبد.

صور الفنان أورفيوس وهو يسحب الغطاء من على وجه الزوجة لكي يراها وتلتقي عينيه بعينيها وينظران إلى بعضهما نظرة الوداع الأخيرة. أما النـاحية الفـنية هنا فتظهر في التعبير عن الحزن على وجه الزوجة وفي تصـوير الـثياب وفي قبضة هرميس يديه اليسرى على يد الزوجة اليمنى ليسـحبها إلى الخلف ويتراجع هو بقدمه اليمنى إلى الوراء، ويرجع تاريخ هذه اللوحة إلى حوالي ٤٢٠ ق.م.

من أهم فناني هذه الفترة الفنان ليسيبوس Lysippos الذي عمل كفنان للقصـر في عصـر الإسكندر الأكبر الذي كان لا يصور إلا على يد هذا الفـنان وقد عاش هذا الفنان للفن فقط وترك لنا ما يزيد عن ١٥٠٠ عمل فـني وقـد كـان ليسـيبوس يختلف في نظرته للجسم البشري عن الفنان بولكليـتوس حيث كان يميل إلى الجسم الرشيق والنعومة والرأس الصغيرة وقـد ابـتعد عن القوة في تماثيله وجعلها تقف سهلة الحركة ومن أهم ما أضـافه الفنان إلى الفن في هذه الفترة هو ظهور البعد الثالث في التماثيل المصورة إلى العمق ومن الأمثلة الدالة على ذلك.

تمثال كاشط الزيت Apoxyomenos

وقــد حفظ لنا في نسخة رومانية عن الأصل البرونزي وهذا التمثال يمـثل أحد الشبان المنتصرين في الألعاب الأولمبية في الفترة ما بين ٣٣٠ – ٣٢٠ ق.م ونرى في هذا التمثال الجسم الرشيق ذات السيقان الطويلة.

وصف التمثال

أهــم ما يميز هذا التمثال هو ظهور الإرهاق على الفائز بعد انتصاره عـلى عكـس التصوير في القرن الخامس ق.م ويبدو الشاب وهو يمسح الزيت والتراب من على جسمه بعد الخروج من الساحة الرياضية. وتوضح لـنا اليـد اليمنى الممتدة إلى الأمام أن التمثال بدأ يترك الحيز الموجود به ويـتجه مباشرة إلى الناظر وهذه الصفات هي التي مهدت الطريق لطراز العصر الهللينستي.

تمثال Apollo of Belvedere

وهو من أروع التماثيل في العصر الكلاسيكي المتأخر وقد نحته الفنان Leochares فيما بين ٣٣٠ – ٣٢٠ ق.م ومحفوظ لنا في نسخة رومانية مـن عصر الإمبراطور هادريان محفوظة في متحف الفاتيكان عن الأصل البرونزي وقد وصفه مكتشف علم الآثار الكلاسيكية Winckelmann بأنه أروع وأجمل أعمال الحضارة اليونانية على الإطلاق.

وصف التمثال

في حـركة خفيفة يتقدم الإله أبوللو من الخلف إلى الأمام حيث تحمل القـدم اليمنى ثقل الجسم والقدم اليسرى مصورة بصورة هادئة في الخلف

ولكنها تحمل بعض الثقل وتتقدم اليد اليسرى إلى الأمام مخترقة حاجز المكان حيث تلتف حولها العباءة وكان أبوللو يمسك بقوص في يده اليسرى حيث تنظر العيون إلى الهدف والشعر يطير في نفس الاتجاه، أما عن تصوير الجسم فيقول الشاعر الألماني Goethe: لماذا ترينا يا أبوللو جسمك العارى حتى أننا نخجل من إظهار أجسامنا.

وقد صنع هذا التمثال ليوضع في السوق اليونانية أمام معبد الإله أبوللو Apollo Patreos

إلهة السلام Eirene والطفل Pluto

ومن أهم التماثيل في الفترة المتأخرة في العصر الكلاسيكي تمثال الإلهة إيريني إلهة السلام للفنان Kephisodotos والد الفنان Praxiteles وهي نسخة رومانية عن الأصل البرونزي في عام ٣٧٤ – ٣٧٠ ق.م. وتقف الإلهة إيريني مستندة على قدمها اليسرى وتمسك بيدها اليمنى الصولجان رمز القوة والسيطرة وعلى اليد اليسرى تضع الطفل Pluto الدال على الثروة والرخاء والذي كان يمسك بيده اليمنى بقرن الخيرات. ويبدو أثر الطرز الكلاسيكي الذهبي والغنى واضحاً في تصوير الثياب وأهم ما يميز هذا التمثال هو ظهور الضوء والظل في التصوير وتقف الإلهة وهي تنظر برقة إلى الطفل بلوتو الذي يحاول مداعبتها، ومن هذه الصورة استمد فنانو العصور الوسطى صورهم للسيدة العذراء والسيد المسيح.

الإله هرميس والطفل ديونيسوس

وعلى نفس الطريقة صور ابن هذا الفنان براكسيتيليس مجموعة الإله هرميس والطفل ديونيسوس في أوليمبيا في ٣٤٠ – ٣٣٠ ق.م وقد ركز

Praxiteles علـــى الناحية الزخرفية في هذا التصوير فقد أعطى المرمر طبيعة حية ودافئة حيث يقف هرميس في جسم رشيق ويرفع يده اليمنى إلى أعلى ليداعب الطفل ديونيسوس الذي يرفعه على ذراعه اليسرى وقد برع براكسيتيليس في تصوير الجسم الرشيق والشعر القصير حتى أن الكثير من العـــلماء يتفقون على أن هذه المجموعة تصور ذروة التصوير في العصر الكلاسيكي المتأخر.

وعـــندما نـــتحدث عن تطور الأفاريز في القرن الرابع ق.م فيما بين ٣٦٠ – ٣٥٠ ق.م يجـــيء في المقدمة تابوت النادبات الذي وجد في مدينة Sidon وهو محفوظ الآن في المتحف الأثري في إسطنبول، ويبلغ ارتفاعه ١٧٣ســـم وأهم ما يميز الأفاريز في هذه الفترة هو محاولة الفنان التخلص مـــن الخـــلفية وتصـــوير الأشخاص منفصلين عن الخلفية فنجد هنا النساء الحزيـــنات وهن يقفن بين الأعمدة الأيونية متكئات على سور صغير بين الأعمدة ومنفصلات تماماً عن خلفية التابوت.

وعـــند طريق التركيز على تصوير الجسم بطريقة ٣/٤ لفة انتقل الفن مـــن العصـــر الكلاسيكي الذهبي إلى العصر الكلاسيكي المتأخر وفي عام ٣٩٤ – ٣٩٣ق.م شـــيد قـــبر الفارس Dexilos في أثينا وقد استشهد هذا الفـــارس في كورنثة عام ٣٩٤ ق.م وقد دفن هذا الفارس مع مجموعة من الشـــهداء ولكـــن شيدت أسرته الغنية له قبراً منفصلاً وعليه تاريخ ميلاده ووفاتـــه لكونه من الأبطال كما يصفه النقش على القبر والذي يذكر تاريخ ميلاده ووفاته.

وصف القبر

يرى البطل وهو يمتطي جواده مرتديا الخيتون والعباءة وهو يرفع يده اليمنى بالرمح ضد عدوه الذى يقع تحت الحصان صريعاً ونرى هنا ملامح العصـــر الكلاسيكى المتأخر حيث أصبح المكان كله ممتلئ بالمنظر وكذلك فى تصــوير قــدم الحصان الخلفية وهى تتقاطع مع قدم العدو وكذلك فى خروج ساق العدو اليسرى عن حيز المنظر بالكامل إلى خارج الخلفية.

أمــا عن شواهد القبور فى العصـر الكلاسيكى المتأخر فقد اعتُبر هذا الشــاهد الأخيــر مــن نوعهـا فى الفــن اليونــانى حيث أصدر الحاكم Demetrios of Phaleron قــرارا لمنع صنع شواهد للقبور ونسوق هنا هذا المثال من العصر الكلاسيكى المتأخر وأهم ما يميز هذه الشواهد هو أن الحزن يظهر أكثر وأكثر.

أمــا تماثيل النساء فى هذه الفترة المتأخرة من العصر الكلاسيكى فقد ظهــرت عارية تماماً حيث سادت الفردية والإباحية فى القرن الرابع ق.م وكان تصوير النساء بهذه الطريقة نتيجة لذلك وكما قلنا كان أول من أظهر الإثــارة فى أجسام النساء هو الفنان Praxiteles براكسيتيليس الذى صنع تمــثال أفروديــتى Aphrodite of Knidos والتى حفظت لنا العديد من النســخ الــرومانية وأقدمهــا نسخة الفاتيكان ويلاحظ هنا أن التركيز على الناحية الزخرفية للجسم حيث صور الجسم عارياً تماماً وتظهر الإلهة وهى تخــلع ملابسها تماماً لكى تستعد للحمام المقدس وتضع الملابس على آنية بجوارهــا وتظهر وهى تضم كلتا ساقيها، أما الجسم فيتم عن أنوثة كاملة. أمــا نظرة الإلهة فتتجه إلى أسفل دليلاً على الحياء وتذكر المصادر الأدبية أن براكسيتيليس أبدع فى تصوير الجسم الأنثوى.

وقد اشترى هذا التمثال أهالى كنيدوس وأصبح ذو شهرة عالية لدرجة أن الملك نيوكوميدس أراد أن يشترى التمثال من أهالى كنيدوس ويسدد ديون المدينة التى فرضها الرومان عليها إلا أن براكستيليس جعل من جزيرة كنيدوس جزيرة سياحية مشهورة بفضل هذا التمثال حيث يقول لوسيان إن تمثال أفروديتى العارى أجمل أعمال براكستيليس لدرجة أننا نطلق عليه Panthea أى التمثال الكامل.

والتمثال مصنوع من نوع رخام باروس ويقوم فى وسط معبد الإلهة ويقال أن صديقة براكسيتيليس قد وقفت كموديل أمامه عند تصويريه هذا التمثال وهذا على حد قول كلمنت السكندرى وهذه أول مرة يستخدم فيها موديل حياً.

النحت فى العصر الهللينستى

بعد موت الإسكندر الأكبر قسمت مملكته بين قواده وكانت مصر من نصيب بطلميوس بن لاجوس ولذلك يسمى العصر الهللينستى فى مصر بعصر البطالمة وقد حاول بطلميوس الأول أن يوحد بين اليونانيين والمصريين فى عبادة جديدة فألف إله جديد يدعى سيرابيس الذى يتكون من الإله أوزيريس وأبيس الذى يظهر فى شكل كبير الألهة اليونانية وهو زيوس وصفات الإله هاديس إله العالم الآخر. وليس غريبا أن نجد فى الإسكندرية أكبر معبد لهذا الإله وهو معبد السيرابيوم بمنطقة كوم الشقافة. وقد صنع الفنانون اليونانيون عدة صور وتماثيل لهذا الإله منها تماثيل فى الإسكندرية فى المتحف اليونانى الرومانى والذى حفظ لنا فى نسخة رومانية عن الإله المصرى الذى لعب مع إيزيس وحربوقراط (الثالوث المقدس للإسكندرية) دوراً هاماً فى العبادة الهللينستية.

تمثال الإله سيرابيس

صـــنع هذا التمثال الفنان Bryaxis في عام ٣٢٠ - ٣١٠ ق.م وهو جالساً على عرشه ونرى أن معالجة الثياب تشبه نفس الطريقة التي ظهرت في صـــورة أرتميـــس Artemis وماوسيللوس Mausellos. وكما ذكرنا نـــرى الإله سيرابيس ووجهه المعبر مثل الإله هاديس حاكم العالم السفلي، أمـــا الـــتغير الذي طرأ على شكل هذا الإله فهو نزول خمس خصلات من شعره على الجبهة.

وفي ســوريا تأسســت مملكة السلوقيين بعد موت الإسكندر وكان لها حظـــاً كبيراً في المساهمة من الناحية الفنية أعمال العصر الهللينستي ونجد هـــنا إلهة رسمية للمدينة الجديدة أنطاكيا Antiochia على نهر Orontes صـــورت في عـــدة صور من مدرسية ليسيبوس وأهمها تمثال في متحف الفاتيكان صنعه الفنان Eutychides.

وصف التمثال

تجـــلس الآلهـــة وهي تضع ساقاً فوق ساق على صخرة وتستند باليد اليســـرى عـــلى الصـــخرة وترتدي خيتون طويل وعباءة ونرى أن ثنيات الخيـــتون لا تختلف أبدا عن ثنيات العباءة وتضع الإلهة قدمها اليمنى فوق أورونـــتوس. إلـــه البحر الذي يظهر عائماً، ولأول مرة نرى تصوير إلهة مديـــنة عـــلى شـــكل فـــتاة في مقتبل العمر وقد صورت على هيئة الإلهة Tyche إلهـــة الحـــظ الـــتي تجلب الحظ لهذه المدينة وقد عبر الفنان عن المديـــنة بـــأن وضـــع تاجاً على شكل حصن فوق الرأس وكذلك عبر عن خصـــوبة هذه المدينة ببعض الحبوب التي تمسكها الآلهة في يديها اليمنى وقد صُنع التمثال الأصلي من البرونز في حوالي ٢٥٠ ق.م.

أمـــا في العصر الهللينستي المتوسط فيصل الفن الهللينستي إلى ذروته من ذلك أعمال ضخمة مثل مذبح زيوس في برجامة وتمثال أفروديتي من ميـــلوس وأهـم ما يميز هذه الفترة أن الأعمال الفنية تخترق تماماً الحاجز بينها وبين المكان التي تقف فيه ومن أهم تماثيل هذه الفترة تمثال أفروديتي الجالسة الذي صنعه الفنان Diodalsas من Bithynia في حوالي ٢٤٠ – ٢٣٠ ق.م ومـــن الممكن أن الفنان قد استكمل المنظر عن طريق أحد آلهة الحـــب إريـــوس الذي يقف بجوار الإلهة ويمسك لها مرآة لكي تتزين فيها حيث تعبر نظرة الآلهة إلى اليمين عن ذلك. وهنا صور الفنان جسم المرأة بطـــريقة واقعية للغاية بما فيه من دهون وثنيات في البطن عند الاستدارة ويـــبدو أن اليد اليسرى كانت موضوعة علي الخد الأيسر في حين أن اليد اليمنى كانت تمسك بالشعر ويظهر الجسم بالكامل على أنه قطعة واحدة عدا الـــرأس الـــتي تـــأخذ اتجـــاه أخر ويعبر هذا التمثال عن التركيز التام في الشخصــــية المصـــــورة في منتصف القرن الثالث ق.م أما البراعة الحقيقة للفنان فتظهر في الواقعية الشديدة التي صور بها هذا التمثال.

أمـــا مدرســـة رودس Rhodos فقـــد أخذت مكاناً طبيعياً في العصـر الهللينستي وليس أدل على ذلك من تصوير الإلهة نيكي إلهة النصر Nike of Samothrace وقـــد صُـــنع هـــذا التمثال في حوالي ١٩٠ ق.م وقدم كقربان بعد انتصار أهالي رودس على أنطيوخوس الثالث ملك سوريا.

وصف التمثال

نـــرى الآلهة في حركة قوية وفي نفس الوقت حركة خفيفة وهي تقف على مقدمة السفينة الحربية فاردة جناحيها وهذه الحركة مصورة بوضوح في الـــثياب بطريقة رائعة خاصة في العباءة التي تطير إلى الخلف وتتجه

للرياح المقابلة لها فيلتصق الخيتون على البطن وحول الصدر ويحدد الصدر تماماً، أما الحزام المربوط تحت الصدر فيوضح الحركة الرائعة في دوران الجسم وبالتأكيد كانت فرحة النصر مصورة في الرأس المفقودة ورغم كل هذه العوامل فقد أظهر الفنان الجسم الأنثوي تماماً من تحت الثياب ويعتبر هذا التمثال من أهم قطع النحت اليونانية في متحف اللوفر بباريس.

ومن أشهر الأعمال الفنية في العصر الهللينستي المتوسط تمثال Aphrodit of Melos الذي يرجع إلى منتصف القرن الثاني ق.م وأهم ما يميز هذا التمثال الوقفة المعقدة عن طريق تراجع الساق اليمنى إلى الخلف وبروز الساق اليسرى إلى الأمام كذلك الحركة المضطربة لثنيات الثياب والتي تأخذ بالرغم من ذلك التفافاً رائعاً حول الجسم، أما الرأس فتأخذ انطباعاً هادئاً بالشعر المتسق وتدل على تأثر الفنان بالفنان براكستيليس. وأما براعة الفنان الحقيقة فقد ظهرت في تصوير الجزء العلوي من الجسم بكل تفاصيله ونعومة أجزاء البطن والصدر وقد بلغت الواقعية هنا ذروتها في تصوير هذا التمثال بطريقة طبيعية للغاية.

وتبلغ ذروة الفن الهلليتستي في مذبح برجامة العظيم الذي بني فيما بين ١٨٠ – ١٦٠ ق.م وعلى العكس من العصر الكلاسيكي الذي يضع الأفاريز أعلى الأعمدة كان هنا الإفريز كقاعدة للمذبح العظيم بجوار درجات السلم. ولما الموضوع المصور على هذه الإفريز فهو الصراع بين الآلهة والعمالقة ففي الغرب نجد ألهة الغابات والبحار وفي الجنوب نجد آلهة السماء والنهار وفي الشمال آلهة الليل وفي الشرق حرب أهالي أوليمبيا. في كل المنظر تسود الحركة الهائلة التي تميز هذا العمل الفني وكأن الأشخاص يمثلون الوجه حقيقة أو يبدو التعبير عن النصر واضحاً

فى هــذه الأفاريز والحركة فوق الأجسام الهائلة وهذا أهم ما يميز الطراز فى هذا العمل وكأنها مرسومة مزخرفة من خلال الضوء والظل الذى يغمر الأفاريز كلها وأما الأشخاص فلا يلتصقون بالخلفية إطلاقاً، وجدير بالذكر أن هذا المذبح يقف بالكامل فى متحف برجامة ببرلين الشرقية.

وإلى حــوالى منتصف القرن الأول ق.م يرجع تمثال الملاكم الجالس مـــن البرونز فى روما والذى صنعه الفنان Apollonios فى أثينا والذى تـــرك إمضــــائه على حزام غطاء اليد وهنا لا تقودنا صورة هذا المحارب ذات الجسم القوى والوجه المتعجرف إلى عالم البلايسترا اليونانية وإنما إلى ســاحة المصــــارعة الــرومانية بما فيها من ألعاب خطرة وقاسية وينظر الملاكم إلى اليمين ويدير وجهه إلى المشجعين والمشاهدين. ومن جسم هذا الملاكـــم نرى أنه ملاكماً محترفاً، وفى جسم الملاكم تتضح معالم العصر الهللينســـتى حيث الجسم القوى الهائل ذو السيقان القوية وكذلك فى استدارة الرقبة التى تذكرنا بمحارب Borghese .

أما مجموعة Lakoon فهى من أشهر مجموعات العصر الهللينستى على الإطلاق وقد صنع هذه المجموعة فنانو رودس: - Hagesander Polydoros - Athenadoros

فى حــوالى منتصـــف القرن الأول ق.م وتحكى الأسطورة أن الآلهة عاقبوا Lakoon على عدم اعترافه بأن الآلهة أرسلت الحصان الخشبى فى طـــروادة بقــتله عـــن طريق حية حمقاء هو وولديه حيث هاجمتهم الحية المرســـلة من الآلهة وقامت بقتلهم وقد وجدت هذه المجموعة عام ١٥٠٦م ومـــن شــــهرة هذه المجموعة أنها كانت فى حوزة الإمبراطور تيتوس فى روما وكان يفضلها عن أى عمل فنى آخر.

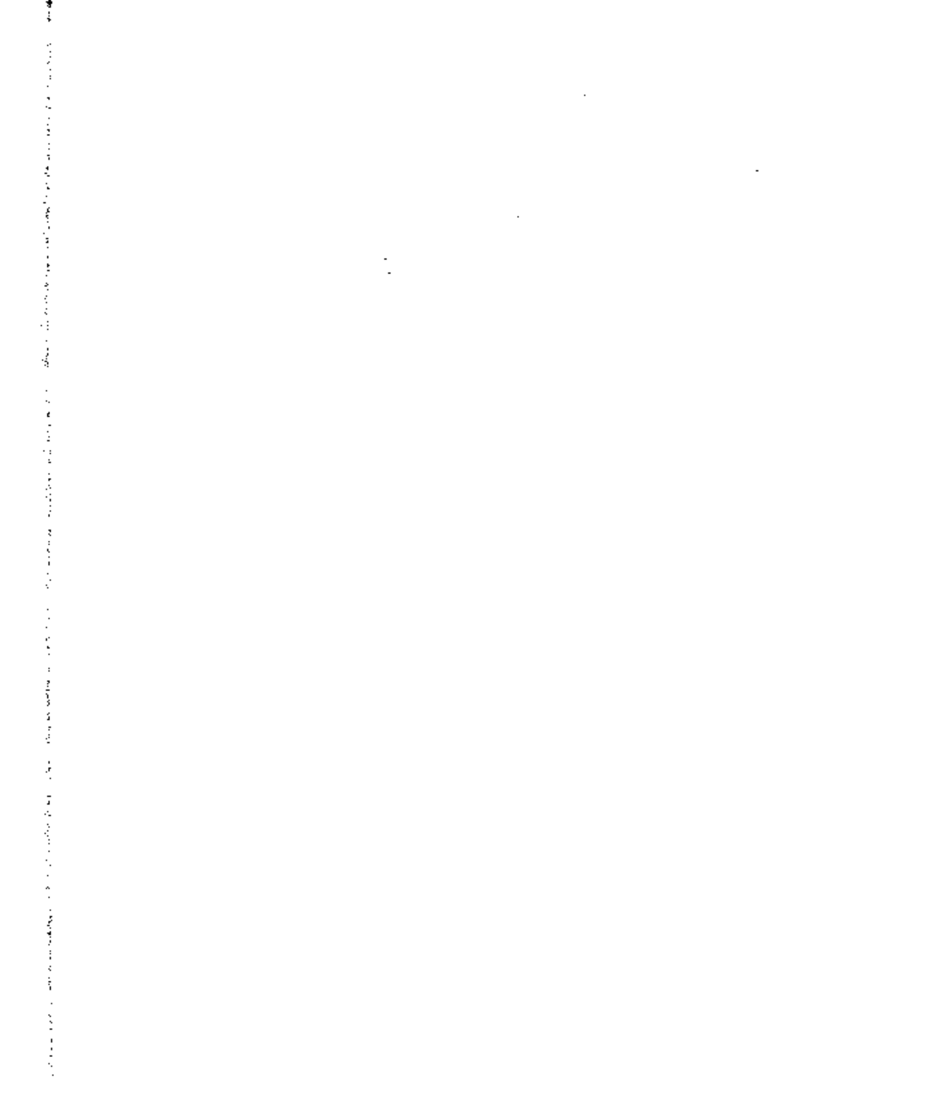
وصف التمثال

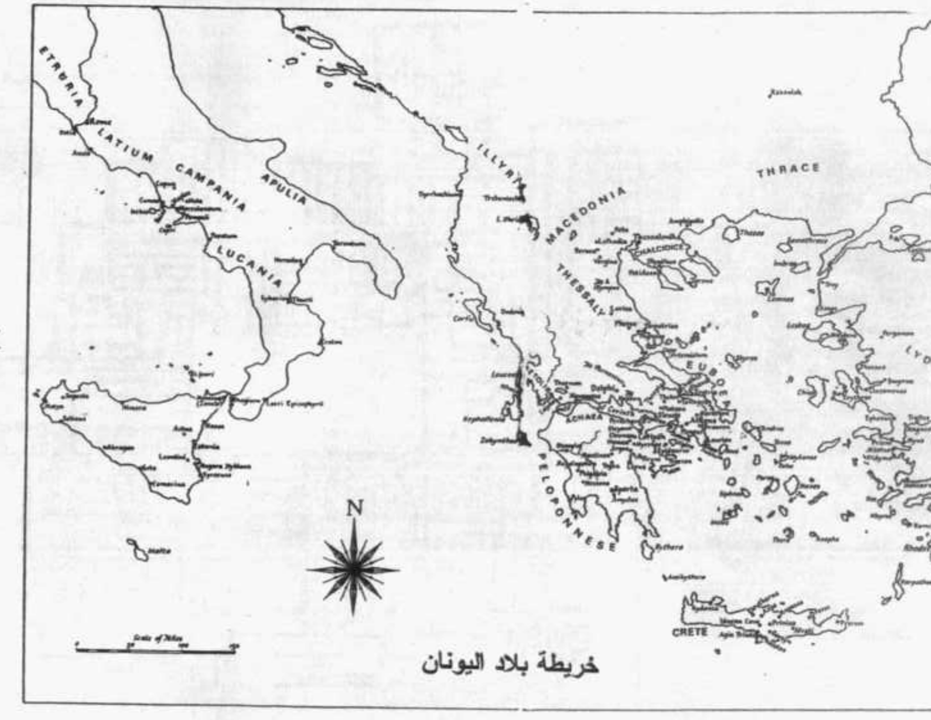
نـــتيجة لقفز الحية على الأشخاص يتراجع الأب والابن الأصغر إلى المذبـــح في حين أن الابن الأكبر يصارع مع الحية لكي يتخلص منها وقد قامت الحية الكبيرة بعض الأب في فخذه فقُتل في الحال وكذلك قامت الحية الصـــغيرة بعض الابن الأصغر في صدره والذي يحاول أن يستنجد بأبيه ولكن دون جدوى، أما الابن الأكبر الذي مازال يحاول جاهداً التخلص من الحيـــة ينظر إلى أبيه وأخيه بكل استياء وتبدو عظمة المنظر في التصوير العملاق للأجسام والرؤوس مع نظرة الابن الأكبر إلى أبيه التي تعكس ألم الوالـــد وقد برع الفنانون في تصوير هذا المنظر ذات الطابع الأمامي الذي يميـــل إلى الكمال في تصوير الأجسام والعضلات ولكن في حين نجد وجه الأب ذات صـــبغة هللينســـتية بحتة نجد وجه الشاب ذات صبغة كلاسيكية متأثرة برؤوس للفنان ليسيبوس ولا يمكن أن نفصل وجه الأب عن ملامح الوجوه في مذبح زيوس العظيم.

وإلى حـــوالي عام ٨٠ ق.م ترجع مجموعة الكنتاور البحرى Triton وحوريـــة الـــبحر في متحف الفاتيكان والتي يغلب عليها الطابع الزخرفي فـــنرى الكنـــتاور وهو يبحر فوق الماء خاطفاً حورية البحر وعلى جسمه الممـــثل في جسم سمكة يقف اثنان من آلهة الحب يحرسون الحورية وليس غريباً في العصـــر الهللينستي أن نرى الأجسام المؤلفة من عدة حيوانات أو بشـــر ويمسك الكنتاور البحرى في يده اليسرى أحد الكائنات البحرية لكي يـــنفخ فيهـــا وأما الحورية فتقاوم الكنتاور وتستنجد بآلهة الحب ناظرة إلى الخـــلف ولكن آلهة الحب لا يعيرون اهتماماً لها. ويبدو أن هذه المجموعة صُنعت لتزين أحد النافورات بالرغم من أن الفنان صور أمواج البحر أسفل

الكنتاور والحورية وقد صنع هذه المجموعة الفنان Arkesilaos الذي برع في تصوير حدود المنظر بالكامل أما الإفريز السفلي فقد صور الفنان عليه مناظر من الصيد وحياة الغابات.

لوحات الفـــنون الإغريـــقية




ETRURIA
LATIUM
CAMPANIA
APULIA
LUCANIA
ILLYRIA
MACEDONIA
CHALCIDICE
THESSALY
THRACE
EUBOEA
ACHAEA
PELOPONNESE
CRETE
N
خريطة بلاد اليونان

القصر الملكى فى كنوسوس



القصر الملكى فى كنوسوس من الداخل





القصر الملكى فى فايستوس

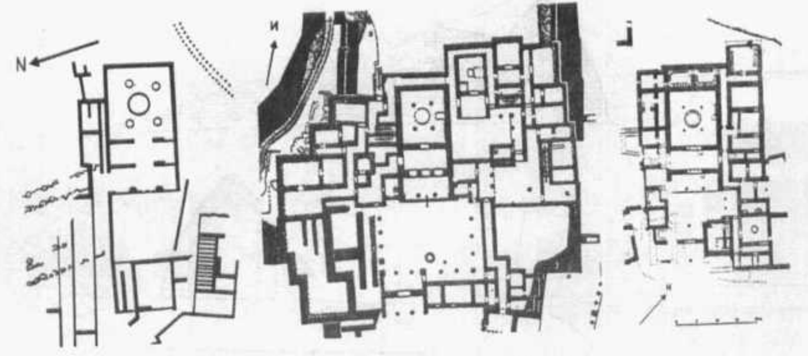


إلهة الأرض مع الثعبان من كنوسوس

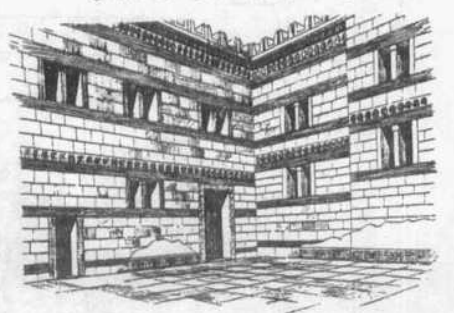



أمثلة من الفخار المينوى

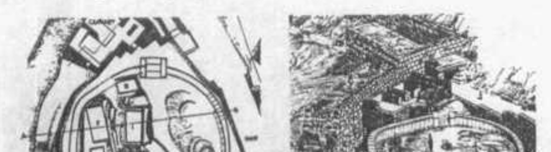


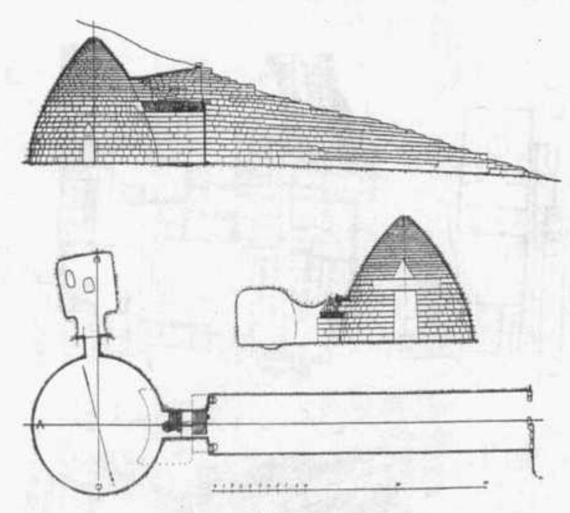



نماذج لقصور ومنازل من ميكينى



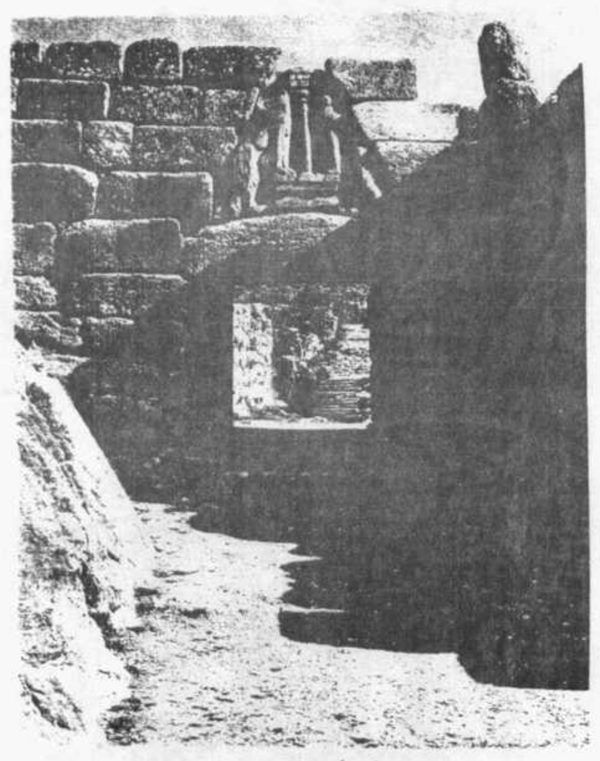
واجهة القصر الملكى فى ميكينى



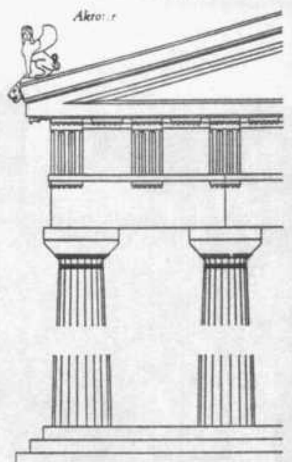


مخطط لمقابر دائرية من ميكينى





بوابة الأسد فى ميكينى



الطراز الدورى

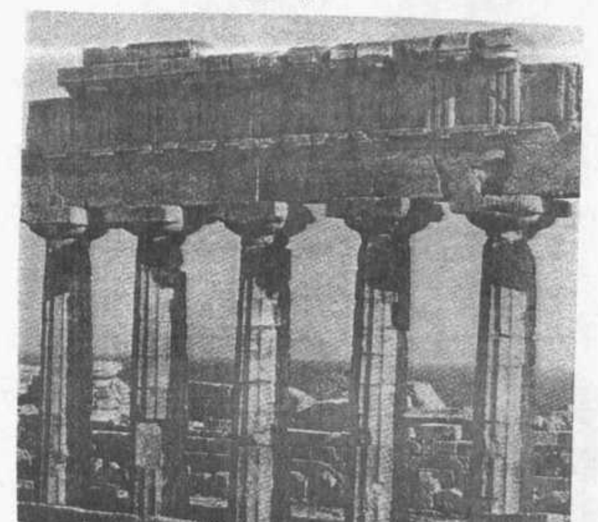


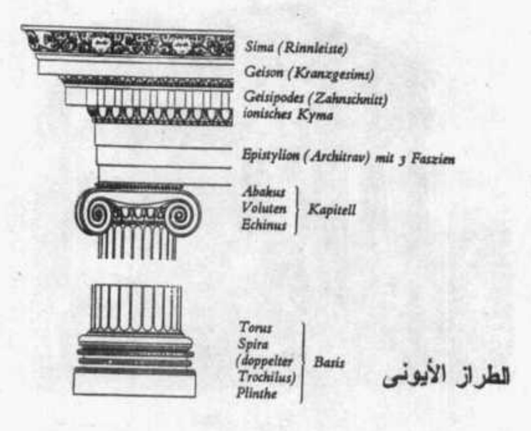
واجهة المعابد اليونانية





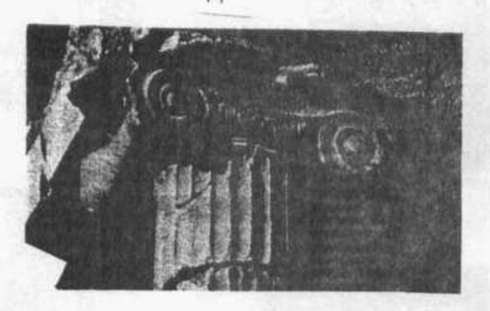
معابد دورية

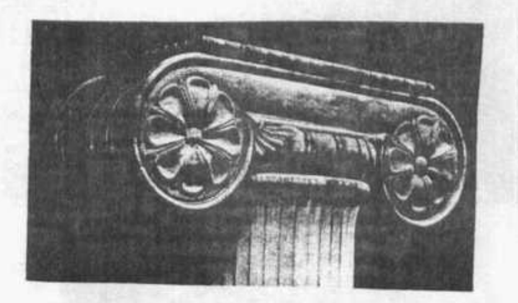




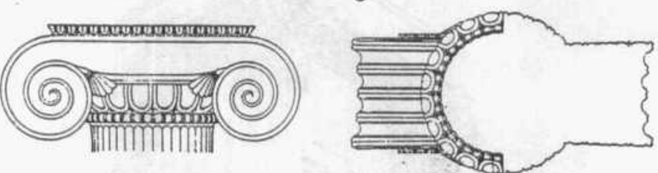
الطراز الأيونى







تاج العمود الأيونى



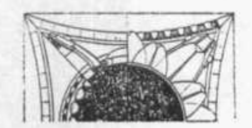






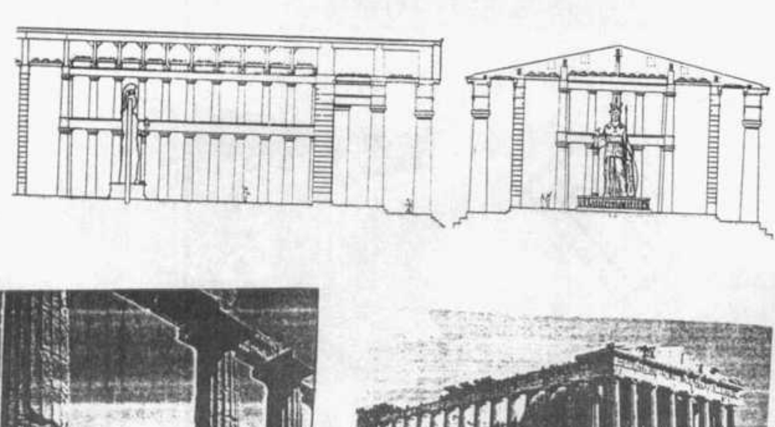






الطراز الكورنثى



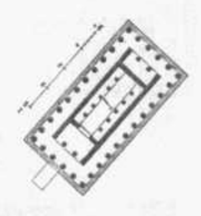


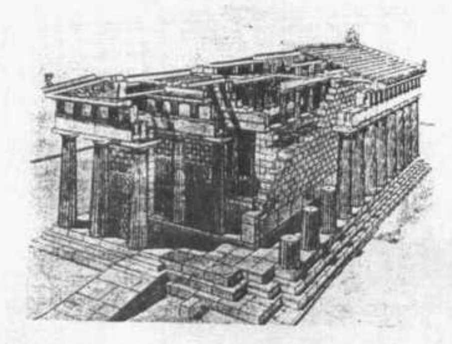




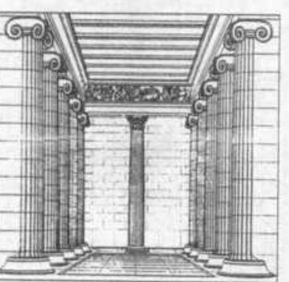
معبد البارثنون

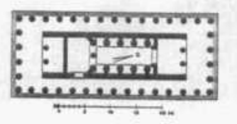


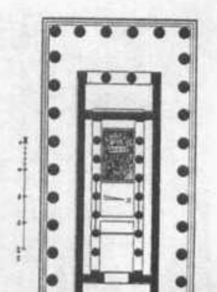


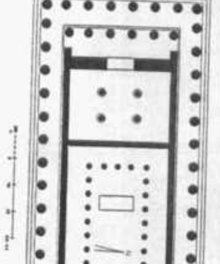


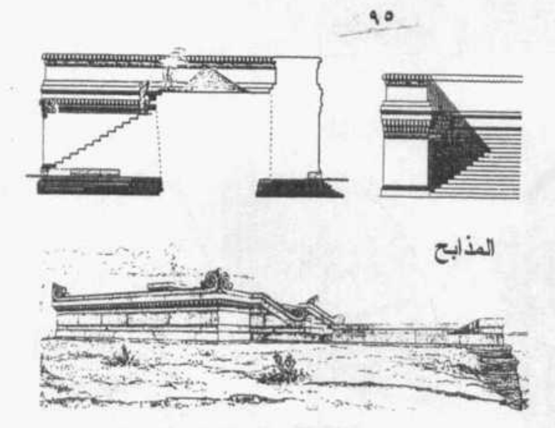
أمثلة على تكوين وتخطيط المعبد الإغريقى





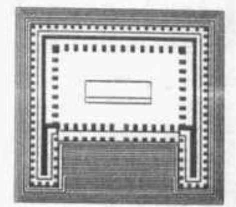




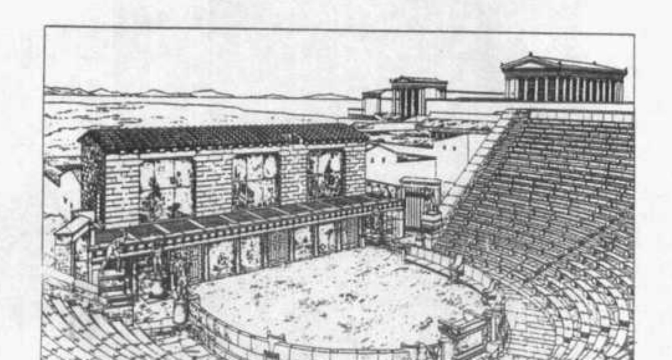


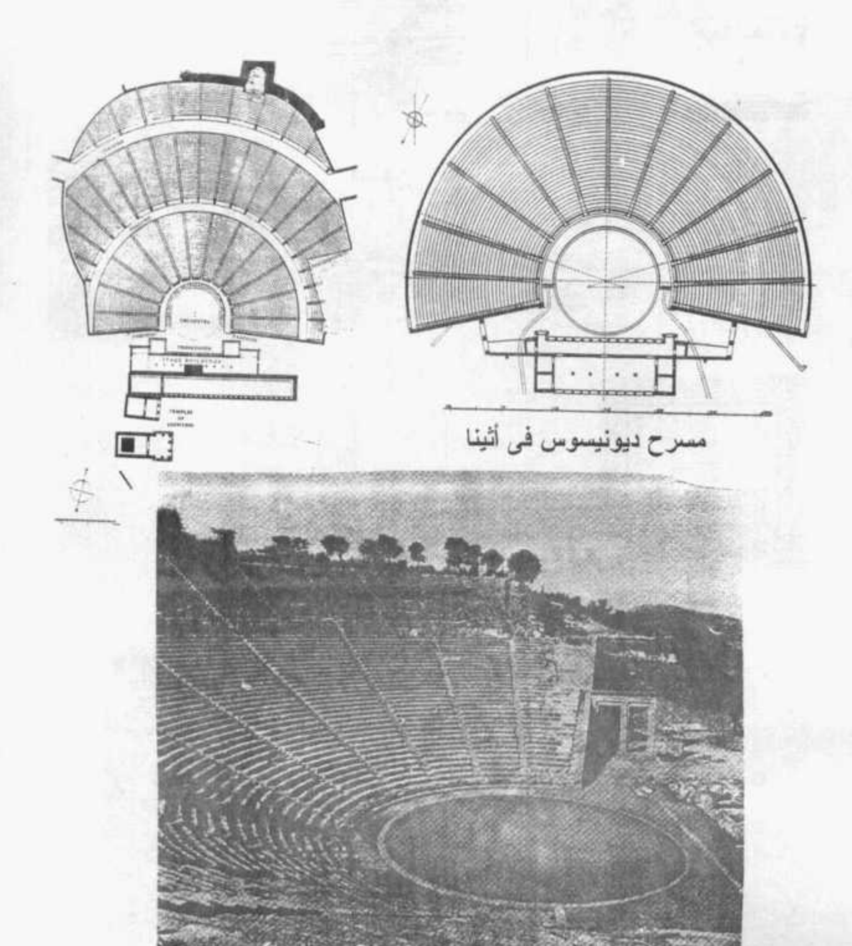


المذابح



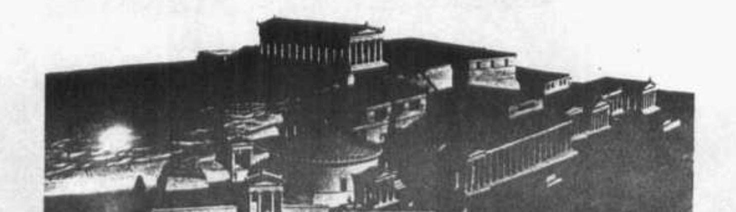
مذبح زيوس فى برجامة





مسرح ديونيسوس فى أثينا

السوق(الأجورا) فى أثينا









الفخار الجيومترى



طراز الصورة
على الأرضية السوداء



طراز الصورة السوداء
على الأرضية الحمراء







طراز الصورة السوداء
على الأرضية الحمراء



طراز الصورة الحمراء

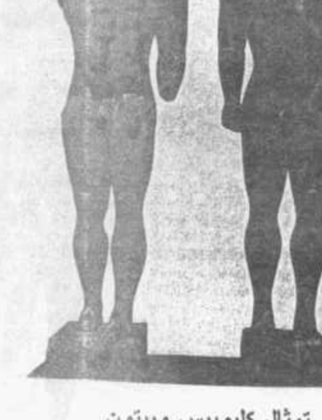






فخار من القرن الرابع ق.م

رأس سونيون



تمثال كليوبيس وبيتون



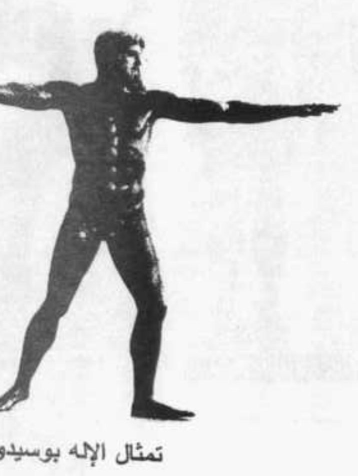
تمثال حامل العجل



تمثال أريستوديكوس



شاب تينيا



تمثال الإله بوسيدو



تمثال سائق العربة



تمثال رامى القرص



تمثال الإلهة أثينا بارثينوس



تمثال حامل الرمح



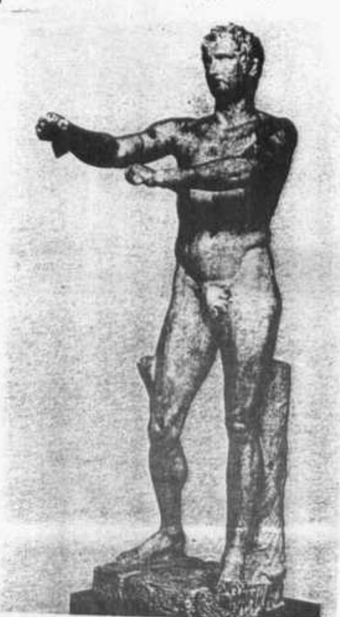
حاملات المعبد فى الأرختيون



تمثال الإلهة نيكى



تمثال كاشط الزيت





تمثال أبوللو بلفيدير





تمثال هرميس والطفل ديونيسوس

تابوت النادبات



تمثال الإلهة أفروديتى من كنيدوس



تمثال الإله سيرابيس









الإلهة أفروديتى الجالسة



تمثال الإلهة نيكى ساموثراكى



تمثال أفروديتى من ميلوس



مجموعة اللاكوون



تمثال ماوسيلوس



العملات اليونانية

أخذ علم المسكوكات Numismatics، منذ وقت طويل ميزة مستقلة كفرع خاص قائم بذاته في علم الآثار. وكلمة نومسماتكس (Numismatics) أو علم النوميات كما يقال في العربية أحياناً، جاءت من الكلمة اليونانية الأصل نومسما (**νομισμα**) التي تعني عملة متداولة بموجب عرف أو قانون، والكلمة مشتقة في الأصل من كلمة نوموس **νομος** وتعني دستوراً أو قانوناً وحتى في العربية يقال ناموساً.

يهتم علم المسكوكات بدراسة أشكال العملة وتطورها عبر العصور منذ أن بدأت بشكل حلقات أو قضبان أو سبائك معدنية مدموغة برموز أو صور تعطيها قيمة حقيقية إلي أن سكت نقوداً حوالي ٧٠٠ق.م، وما طرأ عليها من تطورات فنية ومادية خلال القرون المتعاقبة على ذلك التاريخ.

وتكمن أهمية دراسة المسكوكات في إنها تمثل إحدى المخلفات الحضارية الهامة التي تعكس لنا الأوضاع السياسية والاقتصادية والمستويات الفنية للمجتمعات التي خلفتها، كما إنها تعكس روح العصر الذي ضربت خلاله وذلك لتأثير المسكوكات بشكل مباشر بما يدور في عصور سكها من إحداث سياسية واقتصادية ودينية واجتماعية وفنية فأحياناً نجدها مزدهرة كماً وكيفاً، وأحياناً أخري نري هبوط مستواها الفني وقلة عددها نتيجة لظروف أو ضغوط سياسية أو اقتصادية أو ضعف في المهارات الفنية. ومجمل القول أن المسكوكات تعتبر مصدراً وثائقياً هاماً لحضارات المجتمعات الإنسانية.

في بداية الأمر، لم تأخذ المسكوكات الاهتمام والدراسة التي تستحقها كغيرها من المخلفات الحضارية الأخرى بسبب صغر حجمها نسبياً مما

يعطيها دوراً محدوداً في المجال الفني، بحيث لا يسمح للإبداع كغيرها من المخلفات الأخرى. إلا أن هذا الإدعاء ــ البعيد عن الحقيقة ــ قد فقد مفهومه كما ثبت من أهمية المسكوكات في الدراسات الأثرية والسياسية والاقتصادية والدينية والفنية للحضارات القديمة.

ولا شك أن المعادن عند اكتشافها كانت نادرة واقتصر استعمالها علي القادرين من الأثرياء أو الملوك وتشكيلها حلي وأدوات زينة وأسلحة. وشيئاً فشيئاً تم استعمالها في شتي احتياجات الإنسان. فكان معدن الذهب هو الأساس الذي اعتمد في المجال التجاري وتبعه معدن الفضة وأخيراً جاء معدن البرونز ليدخل مضمار صناعة النقود.

وقد وجدت المعادن قبولاً لدي المجتمعات الإنسانية في اعتمادها كقيمة حقيقية للأشياء والسلع لإتمام عملية التبادل التجاري لسهولة حملها وتشكيلها وتجزأتها وخاصة المعادن النفيسة كالذهب والفضة التي لا تصدأ أو تتلف مع الزمن كما لا تحتاج إلي مخازن أو مستودعات كبيرة لتخزينها كما هو الحال في المحاصيل الزراعية وقطعان الماشية. علاوة علي أن هذه المعادن يسهل نقلها من سوق لآخر ومن بلد إلي بلد. فأقبل الناس عليها سواء أكانت سبائك أم حلي وأصبح التبادل التجاري يعتمد علي أساس المعادن قبل أن يتوصل الإنسان إلي سكها نقوداً، وذلك بمبادلة سبيكة منها علي شكل حلقات أو قضبان مقابل مقدار معين من المحاصيل أو عدد من الماشية.

وظلت المعادن النفيسة هي المرغوبة والمعتمدة بشكل أساسي في التبادل التجاري. إلا أن ذلك كان غير ثابتاً حيث أن قيمة الأشياء ظلت غير محددة بنسبة بعضها إلي بعض إلي أن اكتشفت الخطوة الأخرى من مضمار تطور الأشياء (العملة) وهي الرغبة في تحديد قيمة السلع المختلفة قياساً لقيمة

المعادن فكان لابد من وزن تلك المعادن عند كل عملية تبادل تجاري، ومن ثم أصبحت سبائك المعادن توزن مقدماً وتدمغ بعلامة تدل علي وزنها وقيمتها. وهكذا أصبحت الحلقات والقضبان والسبائك المعدنية تدمغ بوزن ثابت معين. فكانت هذه الخطوة بمثابة أول ظهور لفكرة العملة بمعناها البدائي باعتبارها تحمل صفة شرعية أو قانونية يضبطها وزن ثابت ودمغة خاصة من التجار أو الدولة التي وضعت علامتها عليها. وقد بدأ في استعمال الذهب والفضة لهذا الغرض منذ خمسة آلاف سنة كما بدأ في استعمال معدن البرونز في الألف الثالث ق.م للغرض نفسه وقد عثر في كثير من المواقع الأثرية في الشرق الأدنى القديم علي حلقات وقضبان معدنية أثبتت نتائج فحصها أنها كانت تستخدم كموازين أو كمعادن للمقايضة.

فمنذ أقدم العصور أوجد معدنا الذهب والفضة بصفة خاصة حلولاً منطقية للتبادل والاتفاقيات التجارية، وحددت قيمة كل معدن بالنسبة للمعدن الأخر بطريقة مناسبة إلا أنه بالرغم من أن هذين المعدنين قد أوجدا حلاً مناسباً للتعامل التجاري باستعمالهما كمعيار ذات قيمة في الشرق القديم، فإنه لم يعثر علي أية قطعة نقد مسكوكة أو دليل علي مثل هذا المفهوم يعود إلى تلك العصور المبكرة. كما أنه لم يأت ذكر عملة مسكوكة في أي أثر كتابي قبل العصر الفارسي أي في النصف الثاني من القرن السادس ق.م، فقبل ذلك التاريخ كان الذهب والفضة يقدرا وزناً وليس بقيمة رقمية أو فئة. كما أنه لم يكن الميزان يستخدم دائما في المبادلات الصغيرة حيث كانت الحبيبات أو الكتل الصغيرة من هذين المعدنيين ذات وزن محدد تقريباً وبدون علامة رسمية تحدد قيمتها أو وزنها وهكذا فقد قامت تلك الحبيبات أو الكتل الصغيرة من الذهب والفضة نفس مقام النقود.

ابتدأت فكرة النقود المسكوكة في غرب اسيا الصغرى في الربع الأول من القرن السابع ق.م لدي إغريق أيونيا في مستكة ليديا. ففي تلك المناطق توفر معدن الذهب الأبيض ـ الألكتروم Electrum الذي هو عبارة عن مزيج مركب من ٩٦% من الذهب، ٤% من الفضة.

وقد دعت حاجة إيجاد وسيلة يسهل التبادل معها إلي تفكير أغنياء وتجار ليديا إلي استخدام هذا المعدن عوضاً عن السبائك أو الحلقات أو القضبان من معادن النحاس أو البرونز أو الحديد التي كانت غير عملية، وثقيلة الوزن صعبة الحمل، وساعدهم في ذلك موقع ليديا التجاري الهام وخاصة عاصمتهم سارديس Sardis الواقعة علي ملتقى طرق القوافل التجارية الآتية من الشرق باتجاه البحر الإيجي وبلاد اليونان، فكان لملوكهم وتجارهم نفوذ تجاري واسع في تلك المناطق.

وتمثل الوسيلة التي ابتدعوها الخطوة الرئيسية الهامة في سك العملة، وقد تمثلت بسبائك صغيرة الحجم بيضاوية الشكل من معدن الألكتروم مختومة بأختام خاصة بدائية. فكان كل تاجر يختم سبائكه النقدية الصغيرة بختمه أو علامته الخاصة وعليها رسوم ورموز للمعبود الذي يدين به. وهذه البدايات الأولي للعملة المسكوكة جاءت مطابقة لفكرة الأختام التي ذكرناها سابقاً والتي كانت تحمل أيضا أشكالاً ورموز للمعبودات وثيقة الصلة بصاحبها أو للذي أمر بصنعها.

وقد نشأت فكرة العملة أساساً نتيجة فن الحفر على الأختام التي تعتبر الأصل في ذلك فالصلة بين العملة والأختام وثيقة وقوية وواضحة عبر العصور.

فالعلامات أو الرموز المحفورة على الأختام تشير إلى علامة أو رمز أو اسم صاحبها وكذلك الحال بالنسبة إلى النقود.كما أن الأشكال أو الرموز ومن ثم الكتابات المحفورة على الأختام تبين وتعكس الآلهة المعبودة والمكان الذي حفرت فيه واسم صاحبها وكذلك الحال بالنسبة لقطعة العملة حيث تبين المكان الذي سُكت فيه أو الشخص الذي أمر بسكها أو سكت باسمه والمعبود الذي يتيمن به أو يعبده.

على أنه ولقرون عديدة وقبل اختراع المسكوكة، كانت السلع تباع وتشترى بطريق المقايضة أو المبادلة. وكانت قيمة الأشياء تقدر لدى المجتمع الرعوى والزراعة مثلاً بما تنتجه الماشية والأرض وبصفة خاصة بقدر من الثيران والماشية.

والخطوة الثانية لتلك الطريقة البدائية في التعامل كانت محاولة بسيطة لتسهيل التبادل التجاري وذلك بالاستعاضة عن الثور أو الماشية بمادة يمكن حملها أو نقلها بسهولة، وتلك المادة أما إنها ذات قيمة حقيقية أو أنها أعطيت قيمة كيفية وهذه المرحلة الانتقالية في التعامل وفي تطور للتبادل التجاري هي إحدى الضرورات الطبيعية، حيث أنه من الصعب حمل أو تقسيم السلع المبادلة أو المقايضة بها أو بأجزائها، الأمر الذي يصيب الغبن أحد الطرفين المتقايضين.

كل هذه الأمور جعلت الإنسان يفكر في الحصول على احتياجاته بطريقة أسهل من أسلوب المبادلة بالسلع والمنتجات. وقد أثارت اهتمامه الأشياء النادرة والثمينة كالأحجار الكريمة والأصداف التي أصبحت ذات قيمة لديه بعد استعمالها كحلية، ففكر في استعمالها كوسيلة لتقييم السلع في عملية

التبادل التجاري. فكان يبادل جملاً أو جملين من القمح مقابل حجر كريم أو صدفة نادرة وهكذا.

إلا أنه بعد أن عرف الإنسان المعادن كالنحاس والقصدير والبرونز والحديد والذهب والفضة وأصبح قادراً علي تشكيلها بعد استخراجها بكميات تجارية، استنبط معياراً تجارياً ثابتاً لا يتعرض للتلف أو للزيادة أو النقصان. فكانت تلك المعادن كرأس مال ثابت له كثير من المنافع والمزايا ففي وقت مبكر بإيطاليا وصقلية مثلاً، أخذ النحاس والبرونز مكان الماشية كمقياس للقيمة معترف به.

وقد بدأ سك قطع العملة بمفهومها الحديث في بلاد اليونان حوالي منتصف القرن السابع ق.م عندما بدأت تظهر النقوش علي القطع النقدية وأصبحت الدولة تحتكر إصدارها وكان لزاماً عليها أن تضع رمزها الخاص بها علي نقودها. وهكذا أصبحت العملة تعبر عن شعارات ومعتقدات الدول التي أصدرتها وتؤكد استقلاليتها وكيانها السياسي ومن ثم سهل انتقالها إلي الدول والشعوب الأخرى عن طريق التجارة.

وفي أول الأمر غلب الطابع الديني علي تلك الشعارات والرموز المضروبة علي قطع العملة، وظل سائداً حتي مجيء الإسكندر المقدوني عام ٣٣٣ق.م فكان الإسكندر أول حاكم في التاريخ تظهر صورته الآدمية علي النقود. ومع ذلك فإن صورة الإسكندر لم تظهر علي النقود في بداية الأمر بصورة مباشرة وواضحة بل متمثلة بالمعبود هرقل وحتي عندما ظهرت صورته بكل وضوح لم توضع إلا بعد أن أعطاه خلفاؤه صفة الألوهية بعد وفاته عام ٣٢٣ ق.م.

مع تطور سك العملة في أيونيا وبلاد اليونان تبين أن معدن الألكتروم لا يصلح كثيراً للتداول نظراً لعدم صلابة المعدن وقله توفره. ولذلك طور الملك الليدي كرويسوس (٥٦١ ــ ٥٤٦ ق.م) نوعاً جديداً من النقود اعتمدت كلياً علي الذهب الخالص أو الفضة الخالصة. فأصدر منها قطعاً نقدية مدموغة بأختام وأوزان رسمية ثابتة تحمل علي وجهها صورة أسد يهاجم ثوراً وعلي ظهرها صورة المعبودة في العاصمة سارديس.

كما ظهرت علي إصداراته النقدية ولأول مرة في التاريخ كتابة يونانية، وقد انتشرت تلك المسكوكات الليدية الجديدة في الكثير من المدن ولأول مرة في التاريخ في آسيا الصغرى التي كانت تشكل فيما بينها حلفاً سياسياً وتجارياً قوياً. وقد كان لكل مدينة الحق في ضرب النقود الخاصة بها، فانتشرت نقود تلك المدن أيضاً في بلاد اليونان نفسها حيث طورت هناك إلي درجة كبيرة من الناحية الفنية. وبالتالي انتشرت النقود اليونانية إلي معظم أنحاء العالم القديم علي أيدي تجارهم الذين جابوا معظم أنحائه.

ومع حلول القرن الخامس قبل الميلاد أصبحت النقود اليونانية لوحات فنية رائعة وانتشرت في جميع أنحاء العالم القديم. وبعد ذلك التاريخ بالذات أصبحت النقود عملة حكومية رسمية تحمل اسم الدولة وخاتمها الرسمي ضمن قانون النقد لتلك الدول والذي عرف بـ نوموس Voμος. ومن هنا جاء الاصطلاح للمسكوكات بـ "نوميسما". ومن المعادن التي استعملت في سك العملة الجديدة ــ عدا الذهب والفضة ــ معدنا النحاس والبرونز ونظراً لأن معدن الذهب كان نادراً وثميناً فقد اقتصر استخدامه علي سك كميات قليلة، أما معدن النحاس فكان أكثر توفراً وأسهل استخراجاً فقد اعتمدت في الغالبية العظمي لمسكوكات العديد من المدن اليونانية. وكان معدن البرونز عند

اكتشافه ثميناً ونادراً إلا أنه بعد ذلك اعتبر عند اليونان معدنـــاً ثانويـــاً ولـــم يستعملوه في مجال سك العملة إلا في القرن الرابع ق.م وخاصة عندما بـــدأت أثينا بسك بعض عملاتها من هذا المعدن، فأنتشر بعد ذلك استعماله في أنحـــاء العالم القديم. وقد اعتمده الرومان في سك نقودهم منذ بداية سك العملة لديـــهم والتي جاءت متأخرة في القرن الثالث ق.م. أما معدن الحديد فقد اســـتعمل أيضاً في سك العملة ولكن علي نطاق ضيق ومحدود وبصفة خاصة في دولة إسبرطة اليونانية، وخلال القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد صدرت في مصر عملات من مادة الرصاص.

وكان أول ظهور للعملة في مدينة ليديا Lydia في آسيا الصغرى فـــي منتصف القرن السابع ق.م.

وكان الشائع قبل ذلك هو نظام المقايضة في المعاملات، وفي عصـــر الإلياذة كان هنالك نظاماً متبعاً وهو التبادل بالخيول والأسلحة والأدوات وبعـــد ذلك كان هناك نظام السبائك ففي بادئ الأمر كان حجمها كبير أومن المعـــادن وبعد ذلك قل حجم هذه السبائك وأصبحت تفك إلى قطع من التجار.

وكانت أشكال العملات الأولى غير منتظمـــة وكـــانت مـــن معـــدن Elektron وفي البداية كانت هذه العملات لا تحتوي على صور وفي بعـــض الأحيان تحفر بعض الأشكال البسيطة علي أحد الجانبين، ولم يلبث الأمـــر أن وصل إلى زخرفة العملات بالرموز والأسماء. وفي بادئ الأمر كـــان الختـــم المميز للعملة مكتوب عليه Φανεος εμι σῆμα ومعناها (أنا) علامـــة Φανες. أما الصورة فكانت دائماً نفس المنظر. وفـــي حالـــة وجـــود حالـــة المضاف إليه Genitive في العملة مثل AΘE (ναιων) وهذا معناه: (أنـــا)

عملة الآثنيين أو ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ معناها: (أنا) عملة الملك الإسكندر.

أما الجهة الخلفية من العملات المبكرة فقد كانت بدون صورة، وقد اتجه ملك ليديا كرويسوس Kroisos ـ الذي بلغ النضج الفني مداه في عصره ـ إلى إلغاء العملات من الالكترون وسك عملات ذهبية وبرونزية. وبعد سقوط مملكة الملك كرويسوس في عام ٥٤٦ ق.م في معركة سارديس Sardis أتبع الملك الفارسي المنتصر نفس نظام سك العملة وكان يظهر على العملات الذهبية الملك الفارسي وهو يرمي السهم ولذلك سميت هذه العملات في العصر القديم ΤΟΞΟΤΑΙ ومن بعده سميت هذه العملات ΔΑΡΕΙΚΟΙ نسبة إلى الملك داريوس (٥٢١ـ٤٨٥ ق.م). وكان وزن هذه العملات حوالي ٨,٤ جرام. وهذا الوزن لا يزال مستخدماً في العصر الحديث في العملات الذهبية.

أما العملات الفضية فكانت تسمى ΣΙΓΛΟΙ وكان وزنها ٥,٦ جرام. أما أشكال العملات التي استخدمت في التجارة وكوسيلة للمعاملة فقد ظهرت في بداية القرن السادس ق.م في حوض البحر المتوسط حيث لعبت مدن آسيا الصغرى دوراً كبيراً في ذلك حيث كانت هناك مراكز تجارية هامسة مثل Ephsos و Miletus و Kyzikos و Chios و Lampsakos.

وقد ظلت هذه المدن تستخدم العملات من الالكتروم حتى نهاية القرن الرابع ق.م حيث تحولت إلى العملات الفضية. أما في بقية المناطق اليونانية كانت العملات فضية منذ البداية وبعد ذلك دخل نظام سك العملة من الذهب والبرونز. أما النحاس فقد ظهر مع ظهور التدهور الاقتصادي في العشر سنوات الأخيرة من القرن الخامس ق.م وكانت جزيرة **Aegina** من أول

المدن التي لها دار للسك وكذلك أثينا وكورنثة كمراكز تجارية كبرى كان لها داراً للسك في ٥٧٠/٥٦٠ ق.م.

وكذلك مدينة قورينة حيث كانت مستعمرة يونانية. ومن نهاية القرن السادس ق.م كان هناك مراكز لسك العملة في جنوب إيطاليا وصقلية وفي تراقيا ومقدونيا وعلى سواحل البحر السود وهذا دليل قاطع على أن هذه المدن أصبحت في هذا الوقت مراكز تجارية هامة. أما في بلاد اليونان ذات الدويلات الكثيرة مثل Phokis و Boiotia و Euboia وفي مناطق أخرى فقد تأخر ظهور دار لسك العملة حتى القرن الرابع وكانت عملاتهم من البرونز.

وكما هو متبعاً في العديد من الفنون الأخرى نستطيع تقسيم الفترات الرئيسية في مجال العملة اليونانية إلى ثلاث فترات رئيسية:

١- الفترة الآرخية ٦٤٠ـ ٤٩٠ /٤٨٠ ق.م.

٢- الفترة الكلاسيكية ٤٩٠/٤٨٠ ـ ٣٢٣/٣٠٠ ق.م.

٣- الفترة الهللينستية ٣٢٣/٣٠٠ حتى ٢٧ ق.م.

وهذه الفترات محددة طبقاً لأحداث تاريخية معروفة مثل الانتصار على الفرس وموت الإسكندر الأكبر وظهور القوة العظمى وهى الإمبراطورية الرومانية.

أما العملات المبكرة من العصر الآرخي باستثناء عملات صقلية فكانت مسكوكة فقط من جانب واحد. أي على الوجه كان هناك رمز لصورة في حين الوجه الخلفي كان عليه مربع غائر quadratum incusum.

ويلاحظ في العملات اليونانية الارتباط الوثيق بين المدينة المسكوك بها العملة والصورة الموجودة على العملة من حيث اسم المدينة والعالم المحيط

بها وأساطيرها وتاريخها فنجد صورة أحد الزهور ΣΕΛΙΝΟΝ كرمز لمدينة Selinus وحيوان البحر ΦΩΚΗ كرمز لمدينة Phokaia والتفاحة ΜΗΛΟΝ كرمز لمدينة Melos والوردة ΡΟΔΟΝ كرمز لمدينة Rhodos، والرمانة ΣΙΔΗ كرمز لمدينة Sidon والنخلة ΦΟΙΝΙΞ كرمز لمدينة قرطاجة الفينيقية، والأسد ΛΕΩΝ كرمز لمدينة Leontinoi.

هذه الرموز كانت تظهر أيضا على النقوش. وكذلك ظهرت رموز تتبع الالهة اليونانية مثل ظهور نباتات وحيوانات على سبيل المثال أسد أبوللو والبومة الخاصة بأثينا وغزال أرتميس وحمار ديونيسوس.

وفي بعض الأحيان كانت تظهر صور الحكام في هيئة آلهة مثل الإسكندر الأكبر في شكل هيراكليس أو كزيوس آمون.

أما من ناحية الطراز الفني فنجد أن العملة تأثرت بكل الفنون التي نعرفها فنجد مثلا في العصر الآرخي المبكر والمتوسط (٥٨٠ــ٥٢٠ ق.م) تميل العملة إلى تصوير الأشكال الواقعية بالتفاصيل المملة بما فيها الضحكة الأرخية الشهيرة، أما في الفترة الأرخية المتأخرة فنجد تطورا تدريجيا يميل إلى تصوير التفاصيل المثالية والبساطة إلى أن تبلغ العملة أقصى مدى لتطور فنها في العصر الكلاسيكي حيث تعتبر هذه الفترة بحق من أزهى فترات العملة في العصر القديم على الإطلاق.

فبعد الانتصار على الفرس في ٤٨٠ ق.م وازدياد الروح القومية لليونانيين وازدهار التجارة وما تبع ذلك من ظهور المباني الضخمة، بدأ الفن بشكل عام في الارتباط بالأشكال التقليدية مثل الآلهة والأساطير واتجه ــ بما في ذلك العملة ــ إلى استمداد أشكالا جديدة وطرزا جديدة في التصوير،

وأصبحت زخرفة العملة على الوجهين فخمة وأصبحت المساحة المربعة في الخلف quadratum incusum مزخرفة بالنباتات والعناصر الزخرفية.

وكذلك تغيرت الموضوعات فبعد أن لعب الحيوان دوراً رئيسياً في تصوير مناظر العملة في العصر الأرخي، أصبحت الآن مناظر الصراع والجري ومناظر من العقيدة والحياة اليومية هي المسيطرة على التصوير وكذلك مناظر البحر والسفن والطبيعة.

أما بحلول عصر الإسكندر والتأثير اليوناني على الشرق فقد استحدث الإسكندر نظام عملات فضية بدلاً من الذهبية ولذلك ازدهرت التجارة في أنحاء البحر المتوسط وازدهر الاقتصاد في بلاد اليونان نتيجة لاحتفاظ الإسكندر بنفس نظام العملة اليوناني وكذلك من بعده معظم قواده عدا البطالمة الذين استحدثوا في مصر نظاماً خاصاً للعملة.

طريقة سك العملات في العصر القديم

كانت الطريقة البدائية في سك العملة سهلة وغير معقدة فنجد أن الفنان ينحت الشكل المطلوب على قطعة من البرونز أو المعدن الصلب ثم توضع هذه القطعة المنحوتة على جزء صلب من الحديد إلى أعلى ويوضع فوقها قطعة المعدن المراد تشكيلها إلى عملة وبذلك يكون هناك وجهاً من العملة قد تم صنعه إذا ما طرق العامل فوق العملة بثقل من الحديد. ولكن يوضع فوق قطعة المعدن المراد تحويلها إلى عملة ختم آخر عليه صورة منحوتة ثم يطرق على هذا الخاتم من أعلى ليتكون لدينا عملة ذات وجهين. وتسمى الأدوات التي تستخدم في ذلك كالآتي:

المطرقة ΣΦΥΡΑ

القاعدة السفلية ΑΚΜΟΝΙΣΚΟΣ

الخاتم العلوى XAPAKTHP (شكل ٣)

وبطبيعة الحال كانت المعادن تسخن قبل الطرق حتى تأخذ الشكل الصحيح في الطرق عدا الذهب والفضة فكان يطرق وهو بارد لسهولة تشكيله. وفي بعض الأحيان كان المعدن يحتاج إلى أكثر من طرقه لذلك نلاحظ في بعض الأحوال وجود إطاران على العملة الواحدة Double Struck.

أما الجهة الخلفية من العملة فكانت في بادئ الأمر غير مصورة، عليها مربع عميق quadratum incusum الذي كان يساعد على عدم انزلاق العملة عند الطرق عليها ومع مرور الوقت أصبحت هذه المساحة تزخرف إلى خطوط وبعد ذلك احتوت العملة على صورة خلفية مستقلة.

وقد استخدمت في البداية الطريقة الآتية لسك العديد من العملات:

تطبع الصورة من الأمام وتكون بارزة Reliev ومن الناحية الأخرى نفس الصورة ولكن Negativ واستمر الحال كذلك حتى عام ٥٠٠ ق.م ولكن بعد ذلك استخدمت نفس الطريقة السابقة وهي تصوير العملة من على الوجهتين بطريقة Positiv أي صورة بارزة على الوجهتين، إلى أن جاء العصر الهللينستي وكثر وزاد الطلب على العملات نتيجة لازدهار التجارة واتساع نطاقها فكان لابد من إيجاد طريقة ميكانيكية لتوفير الوقت ولطبع أكبر عدد من العملات بأقل التكاليف والمجهود، فتم ربط عملية سك العملة بأختام Positiv تعمل مع بعضها البعض وبذلك تتم عملية السك في سهولة وسرعة كبيرة، ويمكن تقدير عدد العملات التي تصنع من خاتمة واحدة بحوالي ٤٠٠٠-٦٠٠٠ عملة.

نظام العملة الإغريقي

اختلف وزن العملات من مدينة إلى أخرى ولكن نعطى مثالاً على الوزن في أثينا، وهو الوزن الذي كان سائداً في حساب العملات اليونانية:

1 Talent 26, 196 Kg = 60 Minen.
1 Mine 436, 6 g = 100 Drachmen.
1 Drachme 4, 36 g = 6 Oboloi.
1 Obolos 0, 72 g = 8 Chalkoi.

وكانت الدراخمة اليونانية مقسمة إلى فئات منها Dekadrachmen وهي عشرة دراخمات، Oktadrachmen وهي ثمان دراخمات وكذلك Tetradrachmen وهي أربع دراخمات.

وبطبيعة الحال لابد من معرفة القوة الشرائية لهذه العملات ولدينا بعض الأمثلة على ذلك ولكن بصفة تقريبية:

في عام ٦٠٠ ق.م كان ثمن العجل ٥ دراخمة في حين كان ثمن الخروف يساوي ١ دراخمة.

الجائزة التي يحصل عليها أحد الفائزين في الألعاب الأوليمبية حوالي ٥٠٠ دراخمة كأجر له وكان يكفيه هذا المبلغ هو وعائلته حوالي عام كامل، أما ثمن التمثال البرنزي فكان ٣٠٠٠ دراخمة.

وفي النصف الأول من القرن الرابع في أثينا كان ثمن العبد يتراوح بين ١٥٠–٢٠٠ دراخمة وكانت أجرة العامل في اليوم الواحد من ٢–٣ أوبول. أما تكاليف الفرد المعتدلة في اليوم الواحد فكانت حوالي ٣ أوبول. وكان العامل في بناء معبد الأرختيون يتقاضى ١ دراخمة في اليوم الواحد وكانت تكاليف نقل عمود من بنتليكون إلى Eleusis يتراوح بين ٢٠٠–٤٠٠ دراخمة.

وكان الثوب يتكلف حوالي ١٨ دراخمة، وأجر المهندس المعماري في العام كان حوالي ١٢٦٠ دراخمة تقريباً، أي ٣ دراخمة و ٣ أوبول يومياً.

بدايات العملة اليونانية

التبادل قبل اختراع العملات

قديماً في عصور ما قبل التاريخ وقبل أن يعرف الإنسان نظام النقد كان لزاماً عليه أن يجد طريقة ليحصل على احتياجاته، وقد وجد ضالته هذه فيما عرف باسم نظام المقايضة ويرى "آدم سميث" أن النزوع إلى تبادل شيء أو مقايضته أو مبادلته بشيء آخر يعتبر من المقومات الأساسية للطبيعة الإنسانية، ففي العصر الحجري القديم نجد أن بعض السلع قد عثر عليها في أماكن غير التي أنتجت بها، فمثلاً وجدت الجواهر في شمال إيطاليا وسويسرا في حين أن مناطق إنتاجها في ساحل الأطلنطي والبحر الأحمر، وقد تمت أشكال التبادل البدائية عن طريق مقايضة شيء بشيء آخر دون أي تدخل نقدي.

فالمقايضة نشاط مؤثر، فالبضائع المقبولة بالتبادل استخدمت كميدان لهذا التبادل على مجال واسع، يمتد من الأشياء الطبيعية إلى الصناعية، ومن النفعية إلى تلك التي استخدمت كنوع من الترف، مثل: محاصيل من الأراضي الزراعية، ماشية، خمور ،زبد، ملابس، محارات وحتى الخدم.

وفي اليونان إبان عصر هوميروس استخدمت السفافيد، والقوائم الثلاثية، والأواني، والفؤوس والحلقات بمثابة نقود للمدفوعات الصغيرة وكانت مصنوعة من البرونز ولكن في عصور ما بعد هوميروس استخدمت السفافيد الحديدية هذا إلى جانب استخدام الثيران.

وتظهر في أقدم السجلات البابلية التي ترجع لحوالي ٣٠٠ ق.م السلع القابلة للتبادل مثل الذهب، الفضة، الرصاص، البرونز، النحاس، العسل، السمسم، الزيت، النبيذ، الخميرة، الصوف، الجلود، لفائف البردي، والأسلحة، والتي كانت تستخدم للمقايضة بدرجات متفاوتة.

ومما يدل على أن الماشية استخدمت كوسيلة للتبادل لفظة "Pecunia" بمعنى نقود مشتقة من لفظ "Pecus" أي ماشية.

نشأة العملات

مع الانتشار الواسع للتبادل التجاري تظهر عيوب المقايضة حيث أن التبادل كان يتم على أشياء يصعب حملها مثل الأغنام إلى جانب أن المقايضة تحتاج إلى التزامن المزدوج للرغبات، بمعنى أن يرغب طرفي التبادل بالمقايضة على ما لدى كل منهما من السلع وأن يقتنعا بتساوى قيمة السلعتين وهذا ما كان يصعب تحقيقه وهنا دعت الحاجة إلى وجود وسيلة دائمة ممكنة الحمل سهلة التشكيل قابلة للتقسيم.

وهكذا بدأت الفكرة الأولى في استخدام المعادن كمقياس لتحديد القيمة. ولم تكن اليونان وحدها التي تفكر في استخدام المعادن لتحديد قيمة المنتج بل نجد أن جزيرة كريت ومصر قد استخدموا قضباناً من الذهب لهذا الغرض، ولكن عملية الطبع على هذه المعادن لاستخدامها كعملة هو اختراع يوناني.

في البداية كانت المعادن تحدد بالحجم والوزن ثم بعد ذلك اتجهوا إلى الختم على العملة حتى تحل مشكلة الوزن، حيث كان الختم أحد الأدلة على وزن العملة وقيمتها. وفي إيطاليا وصقلية حل النحاس والبرونز مكان الماشية، أما في شبه جزيرة البلوبونيز وخاصة "أهالي إسبرطة" فقد استخدموا الحديد.

ومنذ عصور مبكرة في الشرق استخدم الناس الذهب والفضة حتى أن "Abraham" يذكر أنهم أغنياء في الماشية، والفضة، والذهب، كقطع للقيمة في الشرق ولكن ليس كعملة ولم تكن تختم بل كانت تعد بالدراية، وكانت تخدم أغراض التجارة، وتنظم بوزن الـ "Shekel" والـ "Mina" والتي قسمت إلى "Ten- Shekel"، خمسة عشر شيكل فضية "Mina " فضية ملكية و "Mina" ذهبية.

وهذا يعنى أن الحضارات الشرقية القديمة مثل السومرية والفرعونية لم تلجأ إلى صناعة العملات بشكلها المعروف عند اليونان ولكن استخدمت وحدات المعادن في تعاملاتها التجارية، ولكن بعد اختراع العملات بفترة استخدموها لسهولة حملها وانتقالها كما أصبحت تستخدم لحفظ الثروات.

كانت بداية معرفة العملات في آسيا الصغرى ولقد كان ذلك نتيجة للحياة التجارية التي عاشها سكان هذه المنطقة الذين عاشوا في شريط اليابس الضيق بين الهضبة والبحر، والتي عرفت بعد الغزو الدوري باسم أيونيا "Ionia" وأصبح اليونانيون الأيونيون سكان لهم موقع متوسط يأخذون منتجات الدول ويصدرونها عبر بقية أجزاء اليونان، وبذلك بدأت لديهم الحاجة أكثر من غيرهم إلى ابتكار مناسب للتبادل عبر البحار، وقد وجدوا ضالتهم في المعادن أو العملة.

بدأت صناعة العملات في ليديا في آسيا الصغرى في القرن السابع ق.م ويرجح أنها بدأت حوالي عام ٦٧٥ – ٦٥٠ق.م إلا أن بعض الآراء تذكر أنه من الصعب تحديد بداية العملات، غير أنه يمكن تحديد ذلك عملياً بالوقت الذي بدأ فيه التجار الأيونيون تجارتهم الخارجية عبر البحار، وهو الذي لا يبعد كثيراً عن القرن التاسع ق.م.، والبعض الآخر يذكر أنها ربما

ختمت في نهاية القرن التاسع وبداية القرن الثامن ق.م فـي ليديـا "Lydia"، ولعل السبب في هذا التباين هم الأثريون الذين لا يقبلوا إلا مـا تثبتـه اللقـى الأثرية، حيث عثر على مجموعة من العملات ضمن الكنوز التي عثر عليـها في معبد أرتميس في أفسوس Artemis At Ephesus والتي ترجع إلى مـا قبل ٦٥٠ ق.م، وعثر على أقدم العملات مدفونة تحت قاعدة تمثـال الإلهـه "أرتميس" ومن ذلك يتضح أنه لابد أن تكون استخدمت قبل أن تدفـن بفـترة ليست بقليلة.

الموضوعات المصورة على العملات

لم تكن عملات الالكتروم الليدية المبكرة تحمل تصميماً محدداً حيث لم يظهر عليها سوى ضربات السك الغير منتظمة فكانت كتلة المعـدن تسـخن لتكون جاهزة لعملية السك.

كان الستاتير البدائي بيضاوي الشكل ودائماً يوجد عليه ثلاث ضربـات الوسطى كبيرة والجانبيتان أصغر وشكلهما مربع وهذه الأشكال الخشنة التـي ظهرت على العملات المبكرة توضح أن من تولى سكها هو تاجر أو صـائغ وسكها من أجل أغراض شخصية.

بعد ذلك بدأ التصوير على وجه العملة ولكن كان يتـم النقـش علـى الوجه الخشن للعملة مثل تصوير الماعز أو الديوك المتحاربة على وجه عملـة ليديا. وعلى العملة التي سكت في المدينة المستقلة بذاتها يطبـع ختـم الملـك (αρασημον ?) الذي يحكم المدينة والذي غالباً ما يكون شعار أو رمز للإله المحلي للمدينة مثل أرتميس في أفسوس أو أسد أبوللو في ميليتوس.

وبمرور الوقت أصبح اختيار الموضوع الذي يصور على العملة أكثر تنوعاً وتعقيداً، ففي بعض الأحيان يكون الشعار المصور على العملة مرتبطـاً

بتاريخ المدينة أو الملامح الجغرافية للمدينة أو شخصيات دينية أو أسطورية أو حتى الألعاب والاحتفالات التي تقام في المدينة. وفي بعض الأحيان كانت تظهر أسطورة كاملة على العملة مثل أسطورة ميرا في ليكيا. من الملاحظ أن صور الحكام والملوك لم تظهر على العملات إلا بعد مجيء الإسكندر وبداية فكرة تأليه الملوك بعد موت الإسكندر.

أمثلة من الموضوعات التي ظهرت على العملة

مجموعة من الآلهة والشخصيات التي صورت على مختلف أنواع العملة اليونانية:

أفروديت Aphrodite

واحدة من الآلهة الأثنى عشر الأولمبية الكبرى، هي إلهة الحب والجمال والنسل وإخصاب النبات والحيوان وتحرك الحب في قلوب العاشقين وتربط بينهم برباط الحب والزواج. تظهر في أحيان كثيرة على العملات ومعها حصان البحر أو الدولفين. كانت تمثل على العملة عارية، ونصف عارية أو بملابسها ومتوجة وفي بعض الأحيان يصحبها ايروس "Eros".

"أبوللو" "Apollo"

هو إله الشمس، وأحد الآلهة العظمى الإغريقية، وابن "زيوس" "ولوتو". كان أيضاً إلهاً للفن والشعر والموسيقى وراعياً للماشية ورسول أبيه للآلهة والبشر وكان إلهاً للغيب والشباب. وكانت رأس "أبوللو" تصور مكللة بتاج من أوراق العنب وتظهر القيثارة كأحدى مخصصات هذا الإله وكانت من الأشكال المعروفة التي صورت على العملات الإغريقية المبكرة.

"أريس" "Ares"

إله الحرب وابن "زيوس" و "هيرا" ويظهر على عدد من العملات راس أريس وعليها خوذة إما بنقن أو بدون، ويظهر بهيئة كاملة في بعض الأحيان وعلى رأسه خوذة وأيضا عاري الجسد، أو يرتدي درع ويمسك رمح، وفي بعض الأحيان يظهر مع "أفروديت".

"أرتميس" "Artemis"

هي ابنة زيوس وشقيقه أبوللو التوأم وتحظى بمرتبة رفيعة بين آلهة الأوليمبوس، وهي ربة الصيد العذراء التي تتجول في الغابات والسهول والتلال، تحصى الحيوانات وترعى الصيادين وتقوم على تنمية النباتات وإخصاب الحيوان وهي ربة الأطفال والعذارى وتشغل بين الإناث المكان الذي يشغله أبوللو بين الذكور. وكذلك فهي إلهة القمر وحامية الشباب.

وقد ظهرت على العملات بأشكال متعددة حيث مثلت كصيادة بالسهم والقوس، وتجرى، أو تقتل غزالاًوكانت أيضاً تصور راكبة عجسل وتمسك قناع فوق رأسها، وأيضاً تصور بنفس طراز تماثيلها في "أفسوس".

أسكليبيوس" Asklepios"

إله الطب والدواء والشفاء، يصور في شكل رجل كامل النمو، في بعض الأحيان يقف إلى جواره الطفل تليسفوروس "Telesphoros".

"أثينا " "Athena"

إلهة الحكمة وراعية الصناعة والفنون، تقود الرجال إلى أخطار الحرب وتمنح الأبطال رعايتها بالإضافة إلى أنها حامية المدينة وهي مانحة الخصوبة للنبات والحيوان. صورت على العملة بشكل كامل أو رأسها فقط أو

جزعها العلوي. دائما ترتدي الخيتون، بيبلسوس، الخوذة، تمسك بالدرع والسيف.

في بعض الأحيان تظهر وهي تقذف الصاعقة وتغطي ذراعها بدرع أو تمسك بالإلهة "نيكي" "Nike" إلهة النصر وكانت مقدساتها البومة، الثعبان، غصن الزيتون، وتظهر هذه المخصصات معها على العملة.

كان لها مسميات أخرى مثل "Areia" في برجامة، "Ilias" و "Ilium" و "Itonic" في تساليا "Thessaly" أو غيرها.

"ديميتر" Demeter

إلهة الخصوبة والزراعة، تظهر رأس "ديميتر" على العملات مغطاة بتاج القمح أو بحجاب، وتظهر في بعض الأحيان تبحث عن ابنتها برسفوني الذي تزوجها هاديس إله العالم السفلي حاملة الشعلة في يدها وتقف على عربة الخيول "Chariot" التي يجرها اثنين من الثعابين المجنحة.

زيوس Zeus

كبير الآلهة اليونانية الأثنى عشر على جبل الأوليمبوس وهم زيوس، بوسيدون، أبوللو، أريس، هرميس، هيفايسفوس، هستيا، ديميتر، هيرا، أثينا، أفروديتي، أرتميس، الذين يخلصون له النصح في ظل مشيئته وهو صاحب القدرات والخوارق في تصريف أمور الكون، سلاحه الصاعقة وهو صاحب العواصف والأعاصير.تزوج من هيرا زواجاً شرعياً. وقد قسمه العالم اليوناني بأكمله.

وكان يصور دائماً مرتدياً غصن الزيتون، ملتحي، عاري أو نصف عاري، يقذف بالصاعقة أو يجلس على العرش.

هيراكليس Heracles

أشهر الأبطال الإغريق على وجه الإطلاق. ظهر على عديد من العملات اليونانية، برأسه أو بجزعه، أو بجسده كاملاً. يظهر في بعض الأحيان في شكل شاب بدون لحية رأسه مغطاة بجلد النمر يظهر أيضاً بشكل رجل ملتحي عادة وعاري الجسد، يمسك بجلد الأسد أو السهم. كانت أعماله الشهيرة الأثنى عشر مادة خصبة لموضوعات على ظهر العملة. وهذه الأعمال هي:

قتل أسد نيميا ــ قتل الهيدرا ذات الرؤوس التسع ــ صيد غزالة أركاديا ذات القرون الذهبية ــ صيد الخنزير البري ــ تطهير الحظائر الأوجية ــ إبادة الصقور الاستوفالية ــ كبح جماح الثور الكريتي ــ القبض على جياد ديوميديس ــ قهر الأمازونات ــ الاستيلاء على ماشية العملاق جيروون ــ الاستيلاء على تفاحات الهيسبيريديس ــ أسر كيربوريس حارس العالم السفلي.

هرميس Hermes

هو إله الخطابة والبلاغة، واختاره والده زيوس ليكون رسولا للآلهة والبشرية وإلهاً للتجارة والأسواق وحاميا للمسافرين. ولقد ابتكر هرميس الحروف الأبجدية والأرقام واخترع العود وابتدع علم الفلك وهو رب الرعاة وراعي الحيوان والنبات وجالب النوم ومرشد الأرواح إلى العالم السفلي.

نيكي Nike

إلهة النصر والانتصارات، ودائماً ما تصور الإلهة نيكي على أنها سيدة في مقتبل العمر لها أجنحة طويلة تمكنها من الطيران حتى تمنح

المنتصرين الأكاليل، ولم تكن تمنح هذه الأكاليل من خلال الحروب فقط، ولكن كانت تمنحها أيضاً للفائزين في المسابقات والغناء والألعاب الرياضية، وكانت دائماً تصور وهي تحلق فوق رؤوسهم ممسكة بالإكليل.

بان Pan

هو ابن الإله هيرميس واصبح رمزاً للطبيعة وأخذ بان عن أبيه حبه للمسرح فمضى إلى الغابات يراقص الحوريات ويعزف على القيثارة والعود ولقد وكلت إليه مهام رعاية القطعان وتنبيه المسافرين إلى الخطر وذلك ببث الفزع في قلوبهم وهكذا أشتق اسم الفزع Panic من اسمه، وقد صوره رعاياه في شكل إنسان له قرنان قصيران ولحية كثيفة وساقا ماعز.

برسفوني Persephone

زوجة هاديس وهي ملكة الموتى وعادة ما تصور وهي تحمل شعلة في يدها.

بوسيدون Poseidon

إله البحار والمحيطات ومثير العواصف والرياح يهب الملاحين السلامة ويشرف على كل ما يجرى في البحر من صيد أو تجارة أو معارك حربية وكان يتنقل في مركبة ذهبية تجرها جياد سريعة العدو ذات حوافر برونزية تمشي في ركابها مخلوقات بحرية. وكان يحمل حربة ذات ثلاث شعب يزلزل بها الأرض ويشق الصخور وهي التي شكل بها حصانه. وكان سكان الأرض ينظرون إليه بوصفه رب المياه العذبة في البحيرات والأنهار والينابيع وهو ملهم الإنسان قيادة الخيل وحامي جياد السباق وكانت تقام الألعاب الأتروسكية تكريما له.

ديونيسوس

هو ابن زيوس وسيميلا وما كاد يشب عن الطوق حتى أتقن فنون الزراعة وخاصة زراعة الكروم وتقطير النبيذ من عصير العنب مما جعله إلهاً للخير ولإخصاب الطبيعة.

وقد انتشرت عبادة ديونيسوس في كل أنحاء بلاد اليونان وأقيمت له المهرجانات الديونيسية التي كانت تضج بالمرح والعربدة والرقص والموسيقى وذبح القرابين وكان الإله ديونيسوس يظهر وهو ممسك بعناقيد العنب وفي اليد الأخرى يمسك بكأس الخمر Kantharos.

ايروس Eros

هو ابن أفروديت وصور كطفل يتأرجح مرحاً وتخضع الآلهة والبشر لسلطانه فهو إله الحب ويحمل إيروس قوساً وجعبة السهام ويلقي السهام في قلوب المحبين والعاشقين وتساعده أجنحته الذهبية على الطيران وسرعة الحركة.

هيليوس Helios

هو إله الشمس وقد وصفه هوميروس أنه كالشجاع الذي يعبر المحيطات ثم يعود في آخر النهار ليدخل في بوتقته أي الليل. وكان الديك أشهر الحيوانات المقدسة لهذا الإله. وقد صوره الفنانون على أنه شاب شرير ذو لحية وتغطي رأسه أشعة الشمس ويقف على عربته التي تجرها الخيول.

اريتوزا Arethusa

هي إحدى حوريات النيمف وهي تعرف بأنها حورية النافورات، ولعل وظيفتها الأساسية كانت حراسة أرتميس وحمايتها أثناء استحمامها لذا كانت تتحول إلى نبع.

المناسبات الخاصة التي سكت لها العملات

أ-الألعاب الشعبية والاحتفالات الدينية

في كل الأراضي اليونانية، منذ الآونة الأولى وحتى المتأخرة، كانت هناك عادات محددة وموحدة وروابط مشتركة تربط الأفرع المتفرقة من الجنس الهلليني في عائلة متجانسة نسبياً، من هذه الروابط عدد من الألعاب والاحتفالات الكبيرة، دينية وسياسية، والتي يشترك فيها اليونانيون من مختلف المدن وبطبيعة الحال هذه الاحتفالات لم تكن في حاجة إلى زيادة عدد سكات العملة فقط. ولكن في حاجة إلى سكات خاصة أيضاً، وعلى ذلك هناك عدد كبير من سكات العملة تنشط فقط في هذه الفترات.

في بعض الحالات، كان نوع العملة كافياً لتحديد الاحتفال. بينما في أحيان أخرى كان يضاف اسم الاحتفال الذي سكت في مناسبته العملة، أو حتى اختصار له مثل (Αχελοιο αεθλον) في ميتابنتوم: "Metapontum" من أجل أوليمبيا "Olympia" ومن أجل "Ithomaia" في ميسينيا.

ومن أهم الاحتفالات التي سجلت على العملة:

أولاً: الألعاب والاحتفالات الهللينية الكبرى

١- الألعاب الأوليمبية

الألعاب الأوليمبية الشهيرة وهي تقام علي شـرف الإلـه "زيـوس"، وكانت تقام في بيسا "PISA" في مقاطعة أليس "Elis" كل أربع سنوات فـي شهر "يوليو" "July". وقد بدأت هذه الألعاب لأول مرة في عام ٧٧٦ ق.م.

٢- الألعاب البيثية

الألعاب البيثية وهي الأكثر أهمية بعد تلك الأوليمبية، وتقام علـى شرف الإله أبوللو Pythios في دلفى "Delphi" في السنة الثالثـة مـن كـل أولمبياد في شهر يناير.

٣- الألعاب الايثمية

كانت الألعاب الايثميـة "Isthmian" تقـام علـى شـرف "Ino" و "Melikertes" ويحتفل بها في كورنثة كل عامين (الأول، والثالث من كـل أولمبياد) في الصيف والربيع بالتبادل. لا توجد عملات تحمل إشـارات لـهذه الاحتفالات إلا في كورنثه فقط.

٤- الألعب النيميه

وهي الألعاب التى أحتفل بها في "كليونا" ثم مؤخراً في "أرجوس" كـل عامين (الثاني والرابع من كل أولمبياد) في الشتاء والصيف بالتبادل. وظهرت هذه الاحتفالات على عملات أرجوس المنقوش عليها كلمة (Νεμεια) وفـي بعض الأحيان مقترنة بالألعاب الهيرية.

ثانياً: الاحتفالات على شرف الآلهة المتعددة

١- الأحتفالات الاسكليبيوسية

تقام هذه الاحتفالات على شرف الإله "أسكليبيوس" في مدن متعددة منها "ابيداورس"، "فيلادلفيا" وغيرهم.

٢- الأحتفالات الديونيسوسية

تقام على شرف الإله "ديونيسوس" في مدينة نيكايا" "Nicaea" وفي مدينة أدانا "Adana".

٣- الأحتفالات الهيرية

تقام على شرف الإلهة هيرا في أرجوس.

٤- الأحتفالات الثيوجمية

تقام على شرف زواج هاديس وبيرسفوني في نيسا "Nysa" بفرتسا.

٥- الأحتفالات الكيباريسية

احتفال يقام على شرف الإلهة "أرتميس" في "Lacedaemon".

٦- الأحتفالات الليكية

تقام على شرف الإله "زيوس" "لاكيوس" في "Negalopolis".

٧- الأحتفالات التيريمنية

احتفال يقام على شرف الإله "أبوللو" "تيريمنايوس" في "Tyatira".

ثالثاً: احتفالات على شرف الملوك

بدأت هذه الاحتفالات منذ عهد الإسكندر الأكبر مثل: احتفال الإسكندرية والذي كان يقام على شرف الإسكندر الأكبر في "بيروا" "Beroea" بمقدونيا حيث نقش على العملات. (ΟΛΥΜΠΙΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΑ)

رابعاً: الألعاب المشتركة واحتفالات المقاطعات

١- كوينا "KOINA"

احتفال "كوينا" أو "كونيوس" الذي أقيم بمناسبة الاجتماع الدولي للمجلس الإقليمي فيظهر على العملة نقش وهذا يعني أن هذا الاحتفال خاص بإقليم آسيا.

٢- Οικογμενικα

ألعاب شعبية حيث كانت المسابقة تفتح لجميع القادمين.

٣- Πανιονια

ألعاب تقام في مناسبة تقابل ثلاث مدن.

٤- Θεμιες

ألعاب يحتفل بها في "بامبفليا" "Pamphylian" والمدن الصقلية المختلفة وكانت الجوائز فيها عبارة عن مجموعة من النقود. هذا إلى جانب عدد من الاحتفالات الأخرى.

ب- عملات سكتها تحالفات المدن

١- عملات الحلف السياسي أو الفيدرالي

مثل العملات التي أصدرها حلف مدن "بيوتيا" ومدن "خلقدونيا"، وذلك في القرن الخامس والرابع ق.م. وفي فترة متأخرة الحلف الآخر وتحالفات أخرى. هذه العملات تميزت بأنها ذات طراز موحد إلا أنها لم تسك في دار سك مركزية واحدة.

٢- عملات التحالف التجارية

هذه التحالفات كانت تقام للمنافع التجارية والعلمية التي تكتسب من التبادل.

٣- عملات التحالف العسكري

هذه تحالفات أقامتها مدن تعاهدت على الدفاع المشترك ضد عدو مشترك، وكانت تسك نقود لهذا الغرض. وأفضل الأمثلة على ذلك:

حلف (**συμαχικα νομισματα**) وقد أصدر عملات فضية من فئة الستاتير خاصة بإفسوس، اياسوس، كنيدوس، ساموس، ورودس في عام ٣٩٤ ق.م واجتمعت هذه المدن وأصدرت ستاتير فضي، وجد لأغراض التحويل بسهولة إلى "Didrachms" الأيجينية"، "Tridrachms" الرودسية.

على وجه تلك العملات: نجد النقش (**ΣΓΝ**) يشير إلى هيراكليس الطفل يقبض على ثعابين.

على الظهر: رموز مختلفة للمدن المتحالفة. عملات هذا الحلف سكت بمناسبة انتصار "Canon" وسلام "Antalcidas" في ٣٨٧ ق.م.

ولم تعرف التحالفات من هذا النوع في التاريخ إلا من تلك الأنواع الخاصة من العملات.

٤-عملات التحالفات الدينية

هناك نوع من إصدارات العملات الدينية السياسية مكونة من عملات سكت باسم أحد صناع المعابد أو الاحتفالات والألعاب المقدسة التي تجمع عدد من المدن مثل ΟΛΥΜΠΙΚΟΝ: وذلك لكي توزع على المدن المشتركة في هذه المناسبة.

النقوش على العملات

أ-النقوش على العملات قبل عصر الإسكندر

لقد كان ضمان العملة المبكرة، هو ختم الجهة المسئولة عن سكها، ويكون إما طابع أو رمز، هذا الختم البسيط كان معترف به في المدينة التي سكت بها العملة والمدن المحيطة بها إلا أن هذا الإمضاء كان يعد غير كافي عندما انتشرت العملات.

في البداية كان لابد من إضافة الحرف أو الأحرف الأولى من اسم المدينة إلى الشعار الذي اختارته تلك المدينة ليعبر عنها مثل:

- إلى جوار "دولفين" في فوكايا "Phocaea"
- إلى جوار "البيجاسوس" في "كورنثه" وكان هذا كافيا ليكون ختم محلي.

لدينا أيضا نقش شهير يظهر على ستاتير من الالكتروم من مدينة "أفسوس" يرجع إلى الفترة الأرخية وهو نقش **Φανες εμι σημα** هذا المصطلح كان كافيا ليكون مفتاحا للنقوش التي ظهرت على العملة. بعد ذلك أصبحت السكات أكثر منها ذي قبل حيث أنها أصبحت تعبر عن المدينة وتراجع الرمز المحلي إلى ظهر العملة بل وربما اختفى تماما.

وفي معظم الأحيان تتكون النقوش على العملات من:

١- صفة جنسية مضاف إليها جمع

والتي تعبر عن جنسية من قام بسكها مثل **ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ** والتي تذكر أن العملة سكها السيراكوزيون.

٢- اسم الحاكم على العملة

أثناء فترة حكمه مثل: سلسلة الأسماء على عملات بيوتيا "Boetia" خلال النصف الأول من القرن الرابع ق.م.

٣- أسماء الشخصيات الدينية البارزة

مثل "أيسيليثيريوس" و "ديويللانيون" وكذلك الأمثلة العديدة لرؤوس الآلهة اليونانية والأبطال.

٤ – مناسبة سك العملة

في حالات نادرة تنقش مناسبة سك العملة مثل التترادرخمة الشهيرة من "سيراكوز" عليها AΘA في مصاحبة الدروع علامة على جائزة لأحد الألعاب.

ب- النقوش على العملات بعد عصر الإسكندر

منذ عهد "الإسكندر" بدأ يؤول أمر شرعية سك العملات إلى الملوك فبدأت تظهر صور الملوك الشخصية ونقوش بأسمائهم وجنسياتهم على العملة، أو تضاف إلى صورة "الإسكندر" الشائعة.

بعد ذلك بدأ العصر الإمبراطوري بنقوشه الخاصة به في مختلف المدن اليونانية.

تأريخ العملات طبقاً لطرازها الفني

من المعروف أن العملة اليونانية تعتبر ملف أو ثبت للفن اليوناني حيث تعكس لنا أساليب الفن اليوناني وحتى فتراته المتأخرة.

لذا فقد قسمت العملات إلى فترات طبقاً للأسلوب الفني الذي ظهر عليها وهذا التقسيم هو:

*** فترة الفن الأرخي ٧٠٠ - ٤٨٠ق.م**

والتي امتدت منذ اختراع العملات وحتى الحروب الفارسية، هذه الفترة شهدت التطور من الخشونة التامة إلى وضوح الشكل المرسوم على

العملة. تميزت هذه الفترة بالصلابة والجمود وهذه سمة ـ ـ ـ تيرناني في تلك المرحلة حيث يظهر على العملات في تلك الفترة شكل حيواني أو رأس حيواني حيث كان الوجه البشري قليل الظهور، وإذا ظهر يكون الوجه في شكل جانبي "Profile"، بينما تظهر الأعين فى شكل أمامي "Frontality" والشعر يمثل بنقاط دقيقة، والفم يحمل الابتسامة الأرخية المميزة.

أما على ظهر العملة فهو لا يحمل شيء سوى المربع المعقوف المقسم إلى أربع أجزاء أو ثمانية أو إلى مثلثات.

لدينا مثال من تلك الفترة: ستاتير فضي من "بوسيدونيا" يؤرخ بحوالي ٥٢٥ـ٥١٠ ق.م محفوظ في المتحف البريطاني بلندن (شكل ١٢).

وأيضاً ستاتير فضي يرجع إلى حوالي ٥٠٠ ق.م (شكل ١٣) وهذان المثالان يوضحان تطور فترة العصر الأرخي وطبيعة طرازه على العملات.

*** فترة الفن الانتقالي ٤٨٠ـ٤١٥ ق.م**

وهي الفترة الممتدة من الحروب الفارسية وحتى حصار أثينا لسيراكوز، وفي هذه الفترة القصيرة حدث تطور ملحوظ في المهارات حيث اختفى المربع الغائر على الظهر، أو تطور إلى مربع بداخله شعر أو نوع ما من التقسيمات الشرقية مع اسم المدينة أو الحاكم الذي سكُت العملة تحت إمارته.

وتتميز الموضوعات الممثلة على العملة في تلك الفترة بظهور الأشكال المرسومة، وتوضح بداية الفهم الحقيقي للتفاصيل التشريحية للجسم البشري ومع نهاية القرن الخامس بدأ التطور نحو حرية الحركة في الظهور.

ولدينا تترادراخمة من "ناكسوس" في صقلية، توضح هذا الأسلوب، وترجع إلى حوالي ٤٦٠ ق.م، على الوجه تظهر رأس ديونيسوس، بينما على

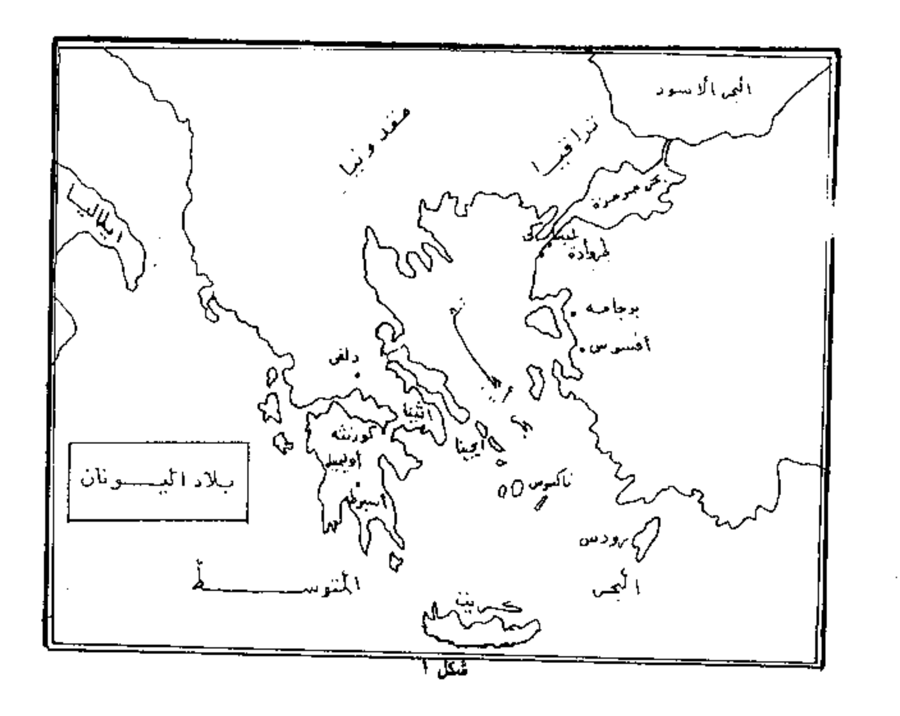
الظهر نجد سيلينوس جالس القرفصـــــاء (شـــكل ١٤). كـــانت العديـــد مـــن المسكوكات المتأخرة تحمل توقيع صانعها مثل "هيراكليديس" الذي وضع اسمه على فئة تترادرخمة من كتاني "Katane" على رأس أبوللو في شكل أمــــامي وعربة تجرها أربع خيول (شكل ١٥).

• فترة الفن الرفيع ٤١٥ـ٣٣٦ ق.م

تمتد تلك الفترة من حصار سيراكوز وحتى وصول الإسكندر، وقد بلغ فن النحت على العملات فيها إلى أوج تطوره، حيث تميزت هذه الفترة بـــالحدة في تطوير الحدث، ومراعاة النسب بدقة، وانسجام التفاصيل والإفـــراط فـــي الزخرفة.

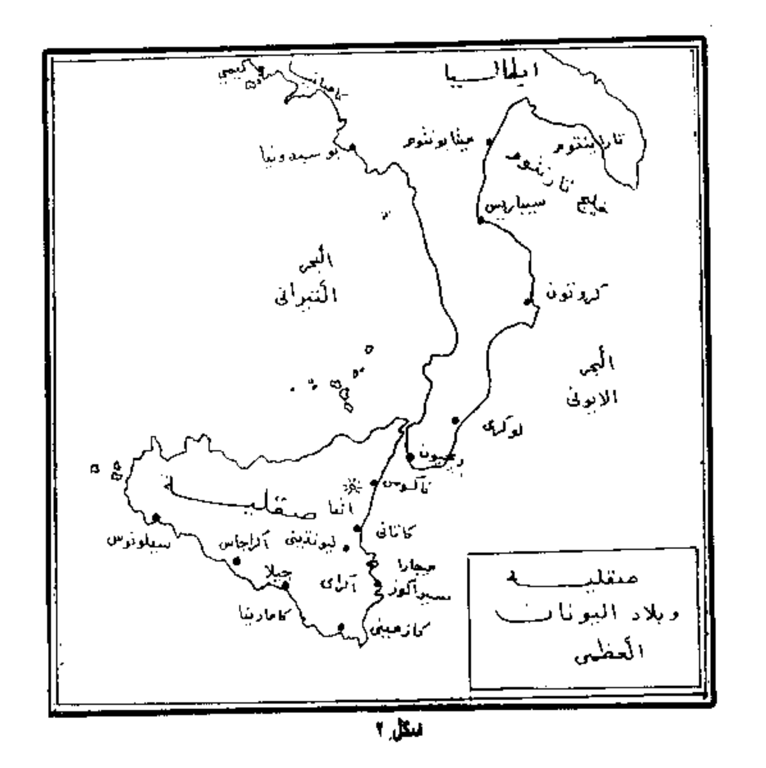
ومثالاً على ذلك رأس الإله الحارس بالمدينـــة علـــى الظـــهر بالـــ "Frontality"، والنحت البارز مثل رأس "أبوللو" في "رودس وامفيبوليـس"، و "وزيوس أمون" في "قورينة"، والإله "بان" الجالس في عملـــة "أركاديـــا"، و "تيكي" في "اليس"، و "هيراكليس" في "كروتون". وفى هذه الفترة أيضاً يظـــهر على العملات توقيع من نفذها ويظهر اسمين لامعين فـــي تلـــك الفـــترة هـــم "Kimon" و "Euainetos" وأضيفت الأسماء في أماكن غير واضحة كما هو الحال على الأحجار الكريمة، مثل عملة من "بانتيكابيون" في "كريميا" ترجـــع لحوالي ٣٥٠ ق.م وعليها رأس "الساتير" المشهورة بطريقة الثلاثـــة أبعـــاد. والذي يقارن بالرؤوس الموجودة على الأواني الفخارية الملونة. (شكل ١٦).

مع نهاية القرن الرابع جاء عصر جديد وهو العصر الهلليتستي الـــذي بدأ مع فتوحات الإسكندر المقدوني والذي نتج عنـــه مجموعـــة رائعـــة مـــن العملات.



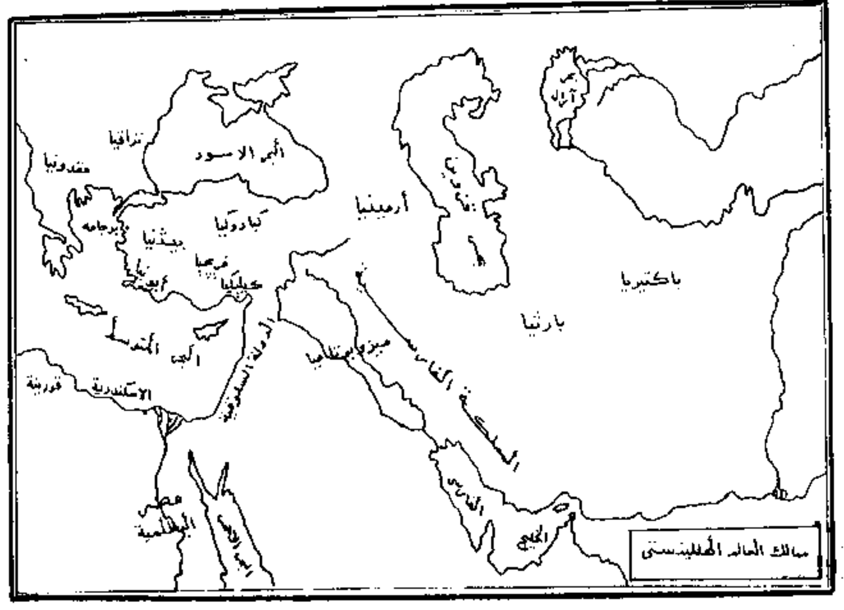
البحر الأسود
تراقيا
مقدونيا
ايطاليا
بحر مرمرة
طروادة
برجامه
أفسوس
دلفي
أثينا
كورنثه
أوليمبيا
اسبرطة
ايجينا
ناكسوس
رودس
البحر المتوسط
كريت
بلاد اليونان

شكل ١

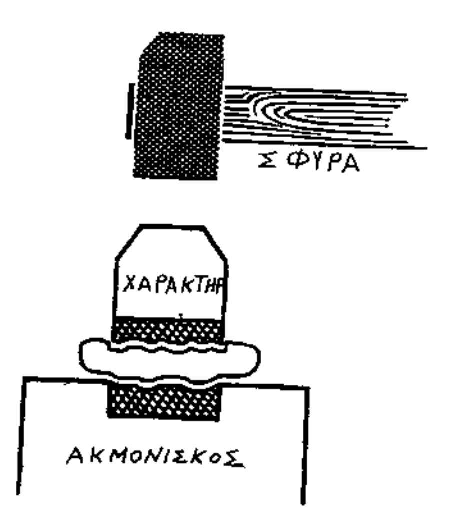


ايطاليا
تارنتوم
خليج تارنتوم
ميتابونتوم
سيباريس
بوسيدونيا
البحر التيرانى
كروتون
البحر الايونى
لوكريه
رجيون
ناكسوس
صقلية
اتنا
كاتانا
ليونتينى
آكراجاس
سيلونوس
ميجارا
جيلا
آكراى
سيراكوز
كامارينا
كازمينى
صقلية وبلاد اليونان العظمى

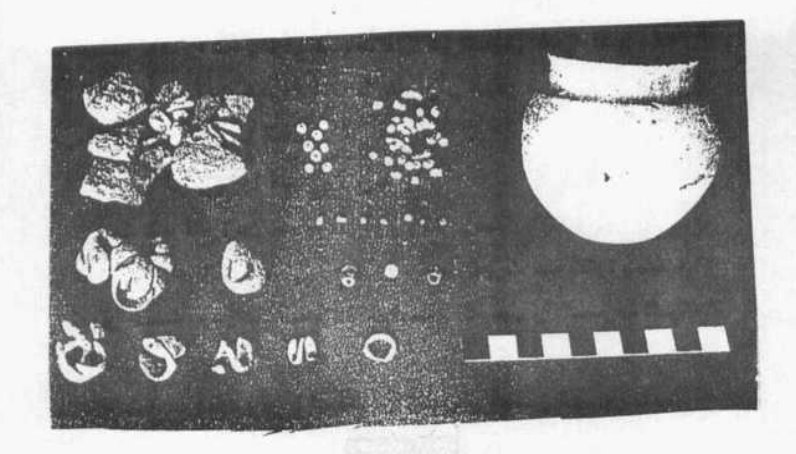
شكل ٢


ممالك العالم الهلينستى
تراقيا
مقدونيا
البحر الاسود
برجامه
بيثنيا
كبادوكيا
فريجيا
كيليكيا
أرمينيا
بحر آرال
باكتريا
بارثيا
البحر المتوسط
قورينة
الاسكندرية
الدولة السلوقية
ميزوبوتاميا
المملكة الفارسية
الخليج الفارسى
مصر البطلمية
البحر الأحمر

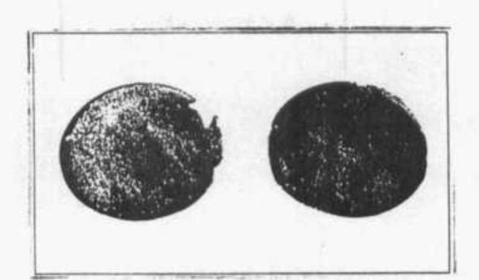
شكل ٢



شكل ٣



شكل ٤





شكل ٦





شکل ۸



شکل ۹

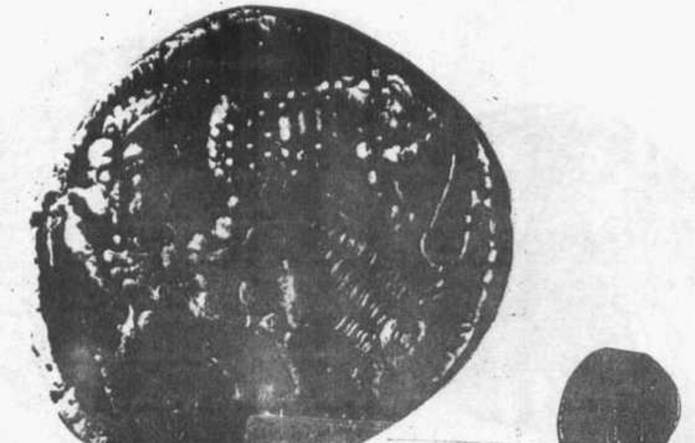




شکل ۱۰



شكل ١٢



شكل ١٤



الفصل الثاني

الفنون الرومانية

تقديم

العوامل المؤثرة فى الفنون الرومانية

فنون العصر الجمهورى والإمبراطورى

طرز الأعمدة الرومانية

الأسواق العامة (الفوروم)

المعابد الرومانية

البازيليكات

المسارح الرومانية

الحمامات الرومانية

نافورات الحوريات

أقواس النصر

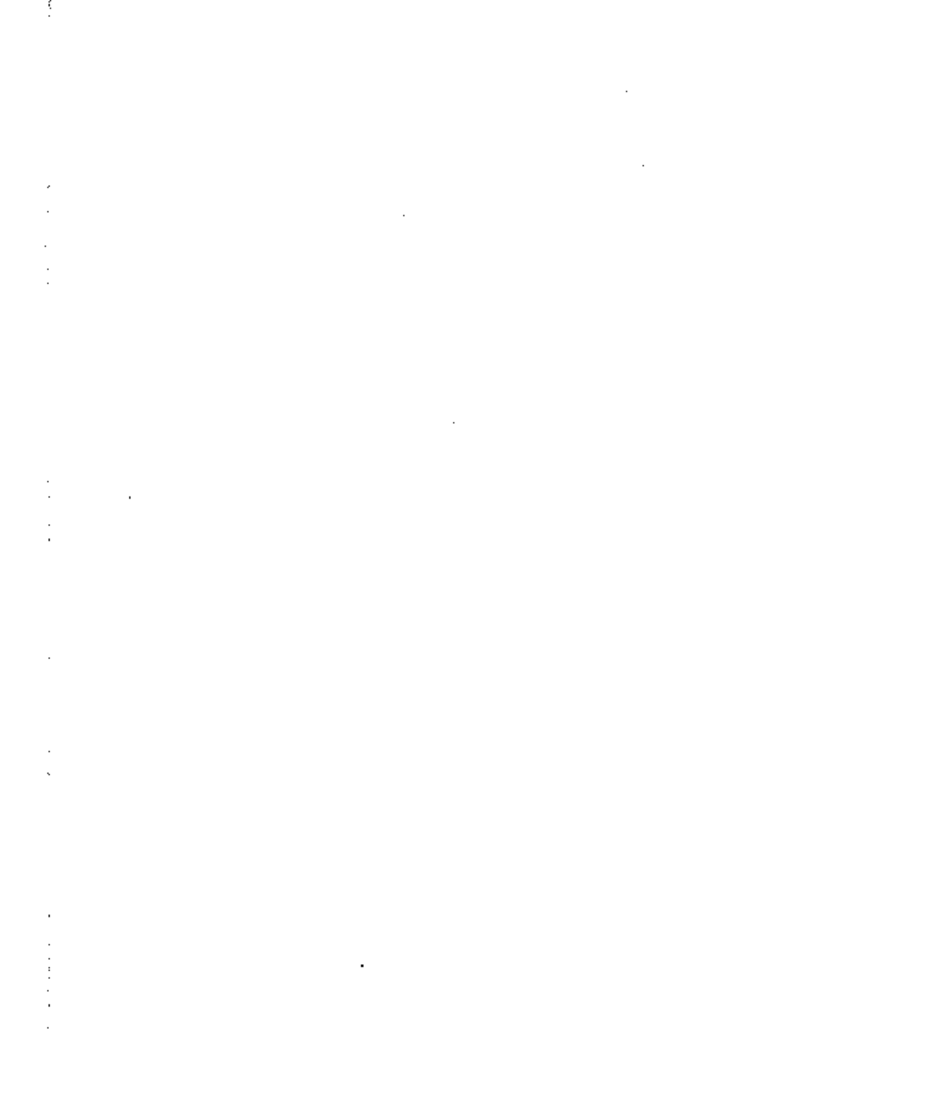
الإستـــــاد

المنازل الرومانية

المقابر الرومانية

التصوير الرومانى

النحت الرومانى



الفنون الرومانية

تقديــــم

في حوالي القرن العشرين قبل الميلاد سكنت إيطاليا قبائل وشعوب من الجنس الآرى الهندى حيث عاشوا في إيطاليا وأسسوا حضارة نطلق عليها اسم Terra mare وامتد نفوذ هذه الشعوب إلى جنوب إيطاليا ومنهم تفرع السابيون واللاتين.

ثم جاء الأتروسكيون من آسيا الصغرى عن طريق البحر واستعمروا إيطاليا منذ القرن التاسع ق.م واستقروا في منطقة توسكانيا، وقد نقل الأتروسكيون معهم حضارة آسيا الصغرى والحضارة الإغريقية إلى إيطاليا وكذلك نقلوا إليها عقائدهم الخاصة.

ويبدأ تاريخ روما بتأسيسها عام ٧٥٣ ق.م حين خرج إينياس يائساً من حرب طروادة وذهب إلى إيطاليا وتزوج من ابنة الملك ثم خلفه بعد وفاته أخوه أموليوس الذى قتل إبنة أخيه ريا سلفيا لأنها حملت من الإله مارس إله الحرب ووضعت توأمين هما ريموس وروملوس، فوضعهما أموليوس في مهد خشبي وأرسلهما مع شخص ليضعهما في مياه نهر التيبر، ولكن هذا الشخص تركهما على الشاطئ حيث عثرت عليهما ذئبة وقامت برعايتهما حتى كبرا، وقتلا أموليوس وتقاسما المُلك ثم قتل روملوس أخيه ريموس وبنى مدينة روما عام ٧٥٣ ق.م.

ويمكن تقسيم تاريخ روما إلى ثلاثة عصور:

العصر الملكي ويبدأ من ٧٥٣ ق.م وحتى عام ٥٠٩ ق.م

العصر الجمهوري ويبدأ من ٥٠٩ ق.م وحتى عام ٣١ ق.م.

العصر الإمبراطوري ويبدأ من ٣٠ ق.م وحتى عام ٤٧٦م.

وجديـــر بالذكر أن الرومان كانوا رجال حرب فخلد فنانوهم عظمتهم في ظـــل هـــذه الظـــروف حـــتى أصبح الفن الروماني له مكانته العظيمة وخصائصــــه التي لا يمكن تجاهلها من حيث القوة والواقعية ولا يخلو من الابتكار وإن كانت تنقصه النعومة.

ويمكـــن أن نجـــد تفســـيراً لذلك حيث كانت الحروب والفتوحات هي الشـــغل الشـــاغل للرومان، لذلك اكتفوا بتقليد الفن اليوناني. وإذا كان الفن الروماني قد تأثر بالعديد من الفنون مثل الفنون الأتروسكية والإغريقية إلا أن هناك عوامل جغرافية وجيولوجية ودينية واجتماعية وتاريخية كان لها الفضل في إظهاره في صورته التي ظهر بها.

العوامل المؤثرة فى الفنون الرومانية

العوامل الجغرافية

تـتميز شـبه الجزيرة الإيطالية بموقعها المتوسط على حوض البحر الأبيض وكذلـك بسواحلها الممتدة على البحر، وقد أتاح لها هذا الموقع الاتصـال بكل من أوروبا وآسيا الصغرى وجنوب البحر المتوسط وشمال أفـريقيا حيـث لعبت دور الوساطة بين هذه المناطق حيث فرضت إيطاليا سـيطرتها عـلى هذه المناطق واستفادت من احتكاكها بفنون هذه المراكز الحضـارية وخاصـة بـلاد الإغريق حيث جلب الرومان فناني الإغريق للاستفادة من عظمة فنهم ودقتهم في فنون الصناعة.

العوامل الجيولوجية

رغـم شـهرة إيطاليـا برخامها النقى (رخام كرارا) إلا أنها استغلت مصادرها وثروتها من الحجارة ومخلفات البراكين والمعادن بالإضافة إلى جـودة نوع الرمل والزلط الموجود بها. وكانت خامات الرمل والزلط من العوامل المساعدة فى تكوين خلطة الخرسانة الرومانية. واستخدم الرومان الرخام لتغطية جدران المبانى الفخمة والرسمية.

العوامل المناخية

أثـرت العوامل المناخية فى شبه الجزيرة الإيطالية على بعض الفنون الـرومانية وخاصـة العمارة؛ فمناخ إيطاليا فى الجزء الشمالى يتبع مناخ وسـط أوروبا البارد، أما فى الوسط والجنوب فالجو دافئ ومعتدل، ولهذا اختلفت بعض الخواص المعمارية للمبانى حتى تتلاءم مع طبيعة كل منطقة مما جعل هناك تنوعاً واضحاً فى فنون كل جزء من أجزاء إيطاليا.

العوامل الدينية

لم يلعب الدين دوراً بارزاً في حضارة الرومان حين انشغل الرومان طيلة فترات حكمهم بالفتوحات والحروب، ولم يكن لرجال الدين تأثير واضح كما كان الحال في مصر واكتفى الرومان ببناء محراب في كل منزل لصلاة العائلة ولم يمنع ذلك من وجود معابد ضخمة لممارسة الطقوس الدينية. ولكن صب الرومان اهتمامهم على المباني الدنيوية مثل القصور والمنازل والحمامات وساحات المصارعة وغيرها.

العوامل الاجتماعية

ظهرت عظمة الإمبراطورية الرومانية من الناحية الاجتماعية في احترام القيم والعادات والتقاليد، وتميزت هذه الفترة باحترام رب الأسرة والولاء للحاكم وانعكس ذلك على الفنون المختلفة، فأقيمت التماثيل الضخمة وأقواس النصر، كما شيدت المعابد والقصور الضخمة وظهرت الصور الرائعة على الحوائط الداخلية للقصور والمنازل، كما انتشرت الحمامات وساحات الرياضة ودور القضاء.

العوامل التاريخية

نشأت روما حوالي عام ٧٥٣ ق.م واستمر الحكم الملكي بها حتى عام ٥٠٩ ق.م ومع بدايات العصر الجمهوري انشغلت روما بالحروب المتتالية وغزت مدناً كثيرة وابتدأ الغزو الروماني الإيطالي في عام ٣٤٣ ق.م ثم بدأت روما بعدها تشن حروباً خارج إيطاليا نفسها، وأول من سقط في الحروب الأولى كانت صقلية عام ٢٦٤ ق.م ثم هزيمة القائد القرطاجي هنيبال في عام ٢٠٢ ق.م والاستيلاء على قرطاجة في عام ١٤٦ ق.م

وأصبحت ولاية تابعة للإمبراطورية الرومانية كما سقطت أيضا مقدونيا وبلاد اليونان وجميع مقاطعات آسيا الصغرى وسوريا وأسبانيا وامتد نفوذ الرومان حتى نهر دجلة والفرات وسقطت مصر في يد روما عام ٣٠ ق.م وهكذا انفتح الرومان على جميع مراكز الحضارات القديمة.

فن العمارة الرومانية

البدايات الأولى ١٥٠٠ – ١٠٠٠ ق.م

كانت مباني هذا العصر على هيئة أكواخ مستديرة ثم تطورت فأصبحت أشبه بمغارات تنحت في الصخر، وهذه الأساليب كانت قريبة إلى حد كبير من الأساليب التي كانت مستعملة في أوروبا الوسطى في العهود البدائية. وفي وسط وجنوب إيطاليا كانت الأساليب الفنية أكثر تطوراً حيث استعمل أبنائها قواعد البناء الإغريقي البدائي، فأقيمت المباني بالآجر أو الحجارة بغير ملاط، ويرجع ذلك التطور إلى قرب هذه المناطق من بحر إيجة وجزره.

فنون العصر الأتروسكي ١٠٠٠ – ٥٠٩ ق.م

عاشت إيطاليا تحت حكم الأتروسك حوالي ٥٠٠ عام وقد انتشرت حضارة وفنون الأتروسك في أواسط إيطاليا قبل القرن السادس ق.م، وجدير بالذكر أن هؤلاء القوم كانوا على معرفة ودراية ببعض فنون الشرق مثل الفنون المصرية القديمة والفنون الآشورية وغيرها.

ففي مجال العمارة تدل مباني الأتروسك على أنهم عرفوا بناء الأقواس والقباب، وتعتبر العمارة الأتروسكية أول مظاهر العمارة الرومانية التي

أتبعت قواعد محددة طبقتها على معابدهم التي عرفت باسم الطراز التوسكاني الذي يقترب من الطراز الدوري الإغريقي.

ويعد معبد جوبتر بالكابيتول أول المعابد التي أقامها الأتروسكيون في روما على تل الكابيتول. وقد خصص هذا المعبد لعبادة الإله جوبيتر وجونو ومنيرفا.

وفي مجال النحت يتميز النحت الأتروسكي في عهده الأول بالجمود والخشونة ثم تطور بعد ذلك وحاول أن يحاكي الطبيعة فبدت فيه الليونة والحركة وإن ظهر أقل رشاقة من النحت الإغريقي.

ومن أجمل تماثيل هذه الفترة تمثال الإله جوبيتر بمعبد جوبيتر الكابيتول الذي صنعه الفنان فولكا Vulca ، وقد صور الإله وهو يعطي الجسم بملابس محلاه برخارف مكونة من آلهة النصر وسعف النخيل تعلوها عباءة قرمزية اللون موشاة بالذهب.

ويحمل التمثال في إحدى يديه الصاعقة وفي الأخرى الصولجان، أما وجه التمثال فهو باللون الأحمر وهو بذلك يتفق والطريق المتبعة في الفنون القديمة وخاصة الفن المصري باعتبار أن الرجل تكون بشرته أكثر تعرضاً للشمس والعوامل الجوية.

ومن أهم منحوتات هذه الفترة تمثال أنثى الذئب التي ترضع روميلوس وريموس حيث أبرز الفنان حيوية التمثال فأوضح العضلات البارزة، كما أوضح وقفة الحيوان ونظرته التي تنم عن وحشية ظاهرة جعلت هذا التمثال من التماثيل الفريدة.

ومن أهم تماثيل هذه الفترة أيضاً تلك التماثيل التى توضع على غطاء التوابيت ونطلق عليها تماثيل الموتى وكذلك التوابيت الحجرية بزخارفها الرائعة.

وفى مجال التصوير فتعتبر الصور الملونة التى وجدت على جدران المقابر الأتروسكية من أهم ما خلفته لنا هذه الحضارة رغم أن المحاولات الأولى لهذه الصور تنم عن خشونة المظهر وجمود الحركة والافتقار إلى الحيوية وعدم الدراية بقواعد المنظور.

ولكن ما لبث أن ظهرت دلالات التطور والتقدم فى التصوير بما لوحظ فى ليونة الحركة وظهور النعومة. وفى أواخر العصر الأتروسكى زاد الاهتمام بقواعد المنظور واهتم الفنان بالأضواء والظلال فى الصور، وكذلك إظهار ملامح الشخصية المصورة.

فنون العصر الجمهورى والإمبراطورى

استفادت الحضارة الرومانية من حضارة الإغريق وما سبقتها من حضارات وخاصة فى مجال العمارة، ورغم أن العمارة الرومانية تتفق فى عناصرها مع عناصر العمارة الإغريقية، إلا أن الرومان قد طبعوها بطابع خاص يظهر الشخصية الرومانية. ولأن العمود هو أساس كل بناء فلابد وان نتعرف على طرز الأعمدة الرومانية.

طرز الأعمدة الرومانية

استعمل الرومان الطرز الإغريقية الثلاث فى الأعمدة الرومانية، فاستعملوا الطراز الدورى والطراز الأيونى والطراز الكورنثى ولكنهم أدخلوا بعض التعديلات عليها كما أضافوا طرازين جديدين هما الطراز

التوسكاني المستنبط من الفن الأتروسكي، والطراز المركب الذي يدمج الطرازين الأيوني والكورنثي معاً.

العمود التوسكاني

وترجع تسمية هذا العمود إلى منطقة توسكانيا التي سكنها الأتروسكيون بإيطاليا ويبدو أن هذا الطراز قد نقله الأتروسكيون معهم من آسيا الصغرى، واقتبس الرومان هذا الطراز وأضافوا إليه بعض الإضافات، وهو عبارة عن عمود دورى رومانى خال من الزخارف سواء كانت هذه الزخارف ببدن العمود أو فيما يعلوه من أجزاء، كذلك فهو لا يحتوى على قنوات غائرة كما أن تاجه لا يحتوى على أسنان بارزة.

العمود الدورى الرومانى

لا يعتبر هذا الطراز رومانياً لأنه مقتبس من الإغريق وقد نقله الاغريق بدورهم عن المصريين. ومن المعروف أن العمود الدورى اليونانى بدون قاعدة ولكن أضاف المهندس المعمارى الرومانى له قاعدة، وكثيراً ما ظهر العمود الدورى الرومانى بدون قنوات بعكس الطراز اليونانى ونجد مثالاً لذلك فى مبنى الكولوسيوم فى روما وقد أضاف الرومان جزءً جديداً بين بدن العمود وتاجه ويسمى الرقبة وفصل الرقبة عن بدن العمود بحلية نطلق عليها اسم الطوق ويزخرف الرقبة أربع زهرات متقابلة. وفى بدن العمود تجاويف أو قنوات مستقيمة عددها عشرون وينفصل بعضها عن بعض بواسطة سنون حادة. ويعلو العمود إفريز مكون من مساحات مربعة ملساء (الميتوبس) يفصلها ثلاث قوائم رأسية تسمى ترجليف ويكون الترجليف فى الطراز الدورى الرومانى فوق

العمـــود وعلى محوره تماماً، على عكس الطراز الإغريقي الذى يكون فيه الترجليف بنهاية الإفريز الأخير بعيداً عن محور العمود.

العمود الأيوني الروماني

تـــرجع أصول هذا العمود إلى الأشوريين وتوجد أمثلة منه في مدينة بيرســوبوليس بــبلاد فارس، وقد استعمله الإغريق في مبانيهم خاصة في شـــرق بـــلاد اليونان، غير أن طراز العمود الأيوني الروماني يختلف عن طراز العمود الإغريقي فهناك اختلاف في النسب وبعض الفروق الأخرى الطفيفـــة مـــنها اســتقامة الخطوط التى تربط الحلزونين عند تقابلهما في الطــراز الـــروماني، أما في الطراز الإغريقي فتكون فيه الخطوط غليظة ومقوســـة إلى أسفل. ويتميز هذا العمود بفخامة المظهر الذى يعطى جمالاً للشكل المعمارى. ومن مميزات العمود الأيوني وجود أربع وعشرون قناة منفصـــلة مـــنحوتة بعمق وكل قناة تنفصل عن الأخرى بدلاً من أن تنتهى بحافة حادة كما هو الحال في العمود الدورى، وكذلك يمتاز العمود الأيوني برشاقته وكثرة زخارفه.

العمود الكورنثي الروماني

ترجع تسمية هذا العمود إلى مدينة كورنثة في بلاد اليونان وهو يتشابه إلى حـــد كبير مع العمود الأيوني فيما عدا التاج الذى يمتاز بطابع خاص حيـــث أنه مقتبس من الأعمدة المصرية القديمة الناقوسية الشكل. والطراز الكورنثي هو أرشق الطرز وأجملها منظراً وهو أكثر الأعمدة استخداماً في المـــباني الرومانية، ذلك لأن الشعب الروماني كان محباً للفخامة والعظمة. وقـــد وجـــد الـــرومان أن العمـــود الدورى لا يتناسب مع مبانيهم الشاهقة

لقصـــره، وكذلـــك العمود الأيوني رغم رشاقته وخفته لم يستعمل إلا قليلاً حيـث أنه لا يناسب مبانيهم المرتفعة، ولهذا لم يجد المعماري الروماني ما يتمشـــى مـــع مبانيه الشاهقة الفخمة غير العمود الكورنثي خاصة أنه كثير الزخارف، لذلك كثر استعمال العمود الكورنثي الروماني لارتفاعه وغلظة قطره وزيادة زخارفه وانسجامه مع المباني الفخمة.

ويحـــتوي هـــذا الطراز على قاعدة ثانوية، أما بدن العمود فمزخرف بأربعـــة وعشـــرين قناة، وارتفاع التاج في الطراز الكورنثي مساو للقطر ويأخذ شكل الناقوس ومغطى بأوراق الأكانثوس في جزئه السفلي والعلوي وهي مصـــفوفة في صفين يعلو أحدهما الآخر، وبكل صف ثمانية أوراق ويبلغ ارتفاع صف الأوراق العلوية ضعف ارتفاع الصف الذي بأسفله.

العمود المركب

جاءت تسمية هذا الطراز من الأعمدة نتيجة لأنه مركب من طرازين همـــا الطـــراز الأيوني والطراز الكورنثي، فقد استعار المعماري الملفين الحـــلزونين مـــن تاج العمود الأيوني بينما استعار صفي ورق الأكانثوس المتـــبادلة من تاج العمود الكورنثي. وقد استخدم هذا الطراز بشكل خاص في بوابات وأقواس النصر وفي الحمامات الإمبراطورية لكراكالا. ويتكون هذا الطراز من قاعدة للعمود يوجد بينهما جزء مربع كحلية أو حليتان في بعض الأحيان، ويتكون بدن العمود من أربع وعشرين قناة محفورة رأسياً غيـــر متصـــــلة بحافة حادة يعلوه تاج العمود ذو الملفات الحلزونية والتي تنتهي عند شفة الناقوس. أما الأرشيتراف الذي يعلو العمود فهو يأخذ شكل الطـــرازين الأيـــوني والكورنـــثي فيتكون من جزئين يعلو أحدهما الآخر ويفصلهما حلية مقعرة محدبة ويعلو الجزئين حليات متتالية.

ونستعرض الآن أشهر المباني والمنشآت الرومانية.

الأسواق العامة (الفوروم Forum)

كان الفوروم الروماني – مثله مثل الأجورا اليونانية – من أهم المنشآت التي تميزت بها العمارة الرومانية حيث كانت مركزاً عاماً للتجارة والاجتماعات وقد زادت أهمية الفوروم بازدياد وقوة روما حتى أصبحت أهم مراكز المدينة وطبقاً لوصف المهندس الروماني فيتروفيوس فإن الفوروم كانت في البداية عبارة عن ساحة مكشوفة تشبه الأجورا اليونانية، وهذه الساحة على شكل مستطيل عرضه يساوي ثلثي طوله ويحاط بالصالات المعمدة المسقوفة ويتناثر حول الفوروم المباني العامة والحوانيت وفي الأيام العادية كان هذا المكان يستعمل كسوق للبيع والشراء يتبادلون فيه الناس السلع ويحصلون منه على احتياجاتهم ثم أصبح مكاناً للاجتماعات العامة بسبب اتساعه فاستخدمه الرومان في الانتخابات والاجتماعات السياسية. كذلك اقيمت في جانبه الغربي منصة مرتفعة للخطباء يتحدثون منها إلى المجتمعين، وفي الشمال أقيمت قاعة لاجتماعات الفئة الحاكمة Curia، وكان يطلق على هذه السوق اسم Romanum Forum.

وفي القرن الثاني ق.م وجد الرومان أن الأعمال التجارية البحتة في السوق قد أصبحت مزعجة وتشغل مساحة كبيرة لذلك قاموا بنقل الحوانيت الخاصة بالخضروات والمواشي إلى سوق أخر بجوار نهر التيبر أطلقوا عليه اسم Forum Boarium.

وفي عهد القائدين بومبيوس ويوليوس قيصر اللذان أضافا لوناً هللينستياً لمدينة روما. تميزت بشوارعها وميادينها الضخمة وبدأ استخدام

المرمــــر في المـــباني العامة. وقد أقام يوليوس قيصـر سوقاً جديدة أسماها Forum Julium أو السوق الإمبراطورية التي حملت اسم الأسرة العريقة يوليـــا التي ينتمي إليها يوليوس قيصر والإمبراطور أوغسطس، وقد بلغت مســاحتها حوالى ٦٠٠٠ م٢. وهذه السوق مستطيلة الشكل محاطة بأروقة معمــــدة مـــزدوجة أي محاطـــة بصـــفين من الأعمدة ويوجد خلف السوق الحوانيـــت الـــتي تتميز بأنها ذات طابقين وبها فتحات على شكل عقود في الطــابقين. وفي عمـــق الســـوق أقيـــم معبداً للإلهة فينوس حامية الأسرة الجوليوكلاوديسة ذات الأعمدة الكورنثية وينتهي بحنية وأمامه يقف تمثال للديكـــتاتور قيصـر بالملابس العسكرية. كذلك يوجد أمام هذه السوق مبنى Curia ومـــلحقاته وكذلـــك بازيليكا ضخمة حملت اسم عائلته Basilica Julia الذي أعاد أوغسطس بنائها على مساحة أوسع. ومن أشهر الأسواق في رومـــا ســـوق تراجان الذي بناه المهندس أبوللودوروس في الفترة من ١١١ – ١١٤م وكـــان ســـبباً في شهرة هذا المهندس ويتكون من الميدان الأصـــلي ويحاط بجناحين مسقوفين معمدين وحوانيت وعدداً من المحلات التجارية، كما يضم بازيليكا تراجان وهي مبنى متسع مساحته ٥٥×١٥٩م وهي مقسمة من الداخل إلى خمس صالات صغرى بواسطة أربعة صفوف من الأعمدة الكورنثية التي يبلغ عددها ١٠٨ عمود من الجرانيت. وقد اقيم وســـط الميـــدان عمـــود تراجان الشهير الذي يفصل بين مبنيين صغيرين أحدهما المكتبة اللاتينية والأخرى المكتبة اليونانية.

المعابد الرومانية

في نهاية القرن السابع ق.م شهدت روما شيئاً من التطور خاصة عندما خضعت للنفوذ الأتروسكي تحت حكم الثلاث ملوك الأتروسكيين الذين حكموا البلاد في نهاية العصر الملكي فقد تحولت روما من مجرد مكان لتجمع الرعاة إلى مدينة مقسمة إلى أربع مناطق مسورة بسور من القطع الحجرية.

أما في خلال القرن السادس ق.م فقد بُدِأ في إقامة بعض المعابد الرومانية، ولو أننا لا نعرف الكثير عن شكل هذه المعابد إلا من خلال المصادر القديمة إلا أن شكل المعابد الرومانية لم تخرج في جوهرها عن شكل المعبد الإتروسكي والتي تتميز بعدة مميزات منها:

١- وجود منصة مرتفعة Podium يقام عليها المعبد ومدعمة بدرج قد يشغل كل عرض المنصة أو جزء منها، ولقد حاول البعض تفسير ظاهرة ارتفاع المنصة في المعبد الروماني ـ الذي احتفظ بارتفاعه خلال العصر الجمهوري وإن كانت قد انخفضت في القرن الثاني ق.م لكي ترتفع مرة أخرى في القرن الأول الميلادي وتحتفظ بارتفاعها طوال العصر الإمبراطوري ـ بأن هذا الأمر يرجع إلى الحضارات القديمة التي وجدت في شبه الجزيرة الإيطالية مثل حضارة Terramare التي استقرت في أتروريا ووصلت إلى منطقة لاتيوم.

أما البعض الآخر من الدارسين فإنه يفسر هذا الارتفاع أنه مرتبط بالعادة الإيطالية التي تميل إلى إضفاء الرهبة والخشوع على مسكن الإله، ويدلل هذا الفريق على صدق نظريته في أن تلك المعابد كانت تقام في عمق الوادي وكانت ذات واجهة واحدة لتركيز الانتباه في مكان واحد،

وكـانت محاطة بمناظر خلوية لإضفاء مزيد من الرهبة على شكل المعبد بعكس الاغريق الذين قربوا المسافة بين الإله والإنسان وجعلوا الإله على شكل الإنسان وجعلوا المعبد سهل الوصول إليه.

وهـناك خاصية أخرى تميزت بها المعابد الرومانية هي تواجد ثلاث غـرف مقدسـة مخصصـة لثلاث آلهة وهذا ينطبق على ثالوث الكابيتول جوبيـتر وميـنرفا وجونو ونتيجة لذلك أزداد عرض المعبد وأصبح شكله تقريـباً مـربعاً إذ أن نسبة العرض إلى الطول كانت ٥: ٦ بعكس المعابد اليونانية وهي ٣: ٦، ولقد استمر هذا الاتجاه في المعابد الرومانية حتى في حالـة بناء معبد مستطيل على الطريقة اليونانية وكذلك في حالة بناء معبد لإلـه واحـد أي في حالة الاستغناء عن الحجرتين الجانبيتين. كما نلاحظ أيضـاً أن المعابد الرومانية كانت ذات واجهة واحدة وبالتالي فإن حجرات قـدس الأقـداس استندت على الجدار الخلفي مباشرة وعلى ذلك لم تتواجد حجرة خلفية في المعابد الرومانية.

وقـد اهتم المعماري الروماني بتشييد المعابد وأعطى للموقع اهتماماً كـبيراً في التصـميم، فقد كانت تبنى عادة إما مواجهة لمصدر الضوء أو مواجهة لميدان عام، وقد ركز المعماري اهتمامه على واجهة المعبد بعكس المهندس الإغريقي الذي اهتم بأن يُرى المعبد من جميع الجهات، وقد بنيت المعابد الرومانية على نوعين إما مستطيلة أو مستديرة الشكل.

النوع الأول: المعابد الرومانية مستطيلة الشكل

يشبه المعبد الإغريقي في تخطيطه إلا أنه يختلف عنه من حيث أبعاده ونسـبه كمـا أن المدخـل أكثر عمقاً من مدخل المعبد الإغريقي، والمعبد الـروماني بني على قاعدة مرتفعة ويوجد أمام المدخل مساحة ترتفع عن

الأرض بناء عليها أعمدة سقف المدخل ويصعد إليها بدرج أقل عرضاً من عرض الواجهة ومن أهم معابد هذا النوع:

معبد نيميس Nimes بإقليم الغال

ويطلق عليه اسم Maison Carree رمزاً إلى أولاد الإمبراطور أوغسطس، ورغم صغر هذا المعبد إلا أنه مثال كامل، حيث يحيط به ثلاثون عموداً على الطراز الكورنثي، وأبدان الأعمدة ذات قنوات، وفيها عشرون عمود ملتصق بالحائط ويظهر منها للخارج نصفها فقط، وللمعبد سلالم بالواجهة الشرقية فقط، وهذه الواجهة يزينها أعمدة على الطراز الكورنثي تحمل إفريزاً وكورنيشاً مزخرفين.

معبد فينوس روما

أقام هذا المعبد الإمبراطور هادريان للإلهتين فينوس وروما وهو بناء فريد في نوعه، ويظهر في هذا المعبد الطابع الخيالي والإمكانيات المعمارية لعصر هذا الإمبراطور ويقع هذا المعبد بين الفوروم الروماني ومبنى الكولوسيوم وقد بُدأ في عصر الإمبراطور فسبسيان والمعبد موجود داخل إطار كبير محاط برواق معمد وفي منتصف الضلعين يوجد المدخل. والمعبد محاط بالأعمدة من جميع الجهات ونظراً لأن المعبد كان مقاماً لعبادة إلهتين لذلك فإن قدس الأقداس كان ثنائياً على أن يستند جدار أحدهما على الآخر بوضع عكسي حيث يتخذ هذا الجدار شكل الحنية بينما الجداران الجانبيان لقدس الأقداس مزينان بمشكاوات دائرية ومستطيلة بالتناوب، وكانت أرضية هذا المعبد مغطاة بألواح المرمر وكانت الأعمدة

مـــن حجر البروفير بينما كانت خلفية المشكاوات من الألباستر والمرمر، وكان سقف المعبد جمالوني الشكل ومغطى بقطع من البرونز المذهب.

معبد فورتونا بروما

أقام هذا المعبد القائد يوليوس قيصر في سوق Boarum وأطلق عليه اســـم إلهـــة الحظ الرومانية وهو معبد من طراز Tettrastilum ومحاط بـــالأعمدة مـــن ثلاث جهات وكان العمود ذو طراز أيوني وهناك ظاهرة رومانية وهي أن الكورنيش اليوناني الأيوني عبارة عن أفاريز وأن المعبد في رشـــاقة المعابد اليونانية والمنصة منخفضة مثل المعابد اليونانية، رغم أنه ذو سمة رومانية واضحة وهي وجود واجهة واحدة للمعبد.

النوع الثاني: المعابد الرومانية مستديرة الشكل

وهذا المعبد مستدير التخطيط حيث تحيط به الأعمدة على شكل دائرة، ومـــن أمثلـــته معـــبد الإلهـــة فستا Vesta في روما الذي أقيم في السوق الرومانية وهو يحتوي على النار المقدسة والتي كانت مشتعلة تحت إشراف الكاهـــنات ويطلق عليهن اسم الكاهنات العذارى وهن المخصصات لرعاية المعـــبد، وهـــذه النار ترمز للحياة العائلية التي كانت تقدسها الإمبراطورية الرومانية، وقد أنشئ هذا المعبد ودمر وأعيد تشييده عدة مرات كان آخرها في عصـــــر الإمبراطور سبتيميوس سفيروس وكان هذا المعبد يحتوي على ثمانية عشر عموداً من الطراز الكورنثي المستدير الشكل.

معبد البانثيون في روما

يعتبر هذا المعبد من أجمل وأدق المعابد الرومانية وكذلك فهو من أهم المعـــالم المعمارية التي تمت في عصر الإمبراطور هادريان.وقد أقام هذا

المبنى أجريبا بتكليف من الإمبراطور أوغسطس عام ٢٧ ق.م ولم يكن البناء يحتوى على قبة وقتئذ بل كان له صفوف من الأعمدة ثم دمره حريق، وأعيد بناؤه مع تغيير كبير في تخطيطه، وأضيف إليه المدخل المستطيل بأعمدة كورنثية في عهد الإمبراطور هادريان. ويؤدى المدخل إلى البناء المستدير الذى توجد به أربع مشكاوات مستطيلة وثلاثة دائرية وكل مشكاة محاطة بعمودين ودعامتين وتحوى تماثيل الآلهة. ويبلغ قطر هذا المبنى المستدير ٤٣,٥م وحوائطه محملة على حوائط من الخرسانة يبلغ سمكها ٥,٥م وكانت جميع الحوائط الداخلية مكسوة بالرخام.

وتعتبر قبة معبد البانثيون من أكثر قباب العالم، وهي نصف كروية حيث ترتكز على حائط البناء المستدير وارتفاع القبة مماثلاً لقطر البناء ٤٣,٥م وهي مفتوحة من أعلاها بفتحة مستديرة في الوسط يبلغ قطرها ٩ متر ليدخل منها الضوء، وهي الفتحة الوحيدة في المبنى بخلاف الباب، أما الحائط الذى يحمل القبة فهو مزدوج تُركت في بعض أجزائه فراغات.

ويتكون الجزء الأمامي من المعبد من رواق على الطراز الكورنثي، وهو رواق عميق مقسم على ثلاثة ممرات به ١٦ عموداً منها ثمانية أعمدة في الصف الأول بواجهة المعبد التي تتجه نحو الشمال على عكس المعابد الأخرى، وأربعة أعمدة في الصف الثاني ومثلها في الصف الثالث.

وعلى جانبي المدخل خلوتان نصف دائرية: إحداهما مخصصة لتمثال الإمبراطور أوغسطس والأخرى لتمثال أجريبا، أما الأعمدة فهي على الطراز الكورنثي وتتكون من قطعة واحدة من الجرانيت الرمادى اللون وتعلوها تيجان من الرخام الأبيض.

والقبة مبنية من الطوب المحروق وكانت في البداية مكسوة بالرخام وعقد القبة عبارة عن نصف كرة تقريباً لها ضلوع صاعدة من اسفل إلى

أعلى، وترتكز على الحائط المستديرة وتتقارب هذه الضلوع بعضها من بعض كلما صغرت حتى تصل إلى حافة الفتحة وتحيط القبة من الداخل ضلوع أفقية متوازية ويصغر قطرها كلما صعدت إلى أعلى مكونة دوائر متوازية تصغر كلما ارتفعت، ويتكون من تقاطع الأضلاع الصاعدة مع الضلوع الأفقية مربعات منحرفة تصغر كلما ارتفعت متجهة نحو الفتحة، وهذه المربعات مملوءة بإطارات وسطها وردة.

ونجد بالحوائط الداخلية للقاعة المستديرة ست حنيات كبيرة بخلاف المحراب الذى يتصدر القاعة، اثنان منها على شكل نصف دائرة وأربع على شكل مستطيل يزخرف كل واحدة منها عمودان كورنثيان ويتوسط الحنيات الست تماثيل للآلهة، بينما الحنية المستديرة التي أمام المدخل والتي تتصدر القاعة (أي المحراب الكبير) فتغطيها نصف دائرة مقبوة وعلى جانبيها عمودان كورنثيان من جهتين وهو مخصص لتمثال جوبيتر كبير الآلهة، ويدل هذا المعبد من حيث تصميمه على براعة الرومان المعمارية حيث وصلوا فيه إلى حل أدق وأعقد المسائل المعمارية هذا فضلاً عن بساطة المبنى ووحدة تصميمه، وجدير بالملاحظة أن هذا المعبد تضافرت فيه التنسيق الهندسي مع روعة الفن التشكيلي المنبثق منه التكوينات المعمارية والعناصر الفنية. ويذكرنا هذا المعبد بعودة الإمبراطورية هادريان للعناصر الكلاسيكية خاصة في شكل المبنى المستدير.

البازيليكات

البازيليكات هي مظهر معماري روماني بالرغم من أن التسمية مشتقة من الكلمة الإغريقية Stoa Basilica أى القاعة الملكية أو الرواق الملكي، وقد ظهرت أول بازيليكا في القرن الثاني ق.م. وكانت البازيليكا في العصر

الــــروماني عبارة عن مباني عامة للتبادل التجاري والعدالة تتواجد بالقرب مــــن الفوروم الروماني. وقد قدم فيتروفيوس في كتابه (الخامس – الجزء الأول والـــرابع) عن العمارة وصفاً مفصلاً لشكل وبناء البازيليكا. وتظهر الطـــريقة الـــتي أتبعت في إنشاء هذه البازيليكات بوضوح المكانة الممتازة الـــتي كـــانت للـــتجارة وأعمـــال البنوك والعدالة عند الرومان، كما كانت البازيـــليكا العنصـــر المميز لكل مدينة رومانية كبرى، ولم تقتصر وجود البازيـــليكات عـــلى العاصمة روما فحسب مثل بازيليكا تراجان وبازيليكا قنســـطنطين بـــل ازدهـــرت في معظم المستعمرات ومن أهمها تمجاد في الجزائر ولبدة في ليبيا وغيرها. وتأخذ البازيليكا شكل المستطيل الذي يقسم من الداخل إلى ثلاثة أو ستة أبهاء بواسطة صفوف من الأعمدة أو بوائك، وفي نهايـــة الـــبهو الأوسط توجد حنية نصف دائرية يجلس فيها القضاة، وعـــلى الصـــف أو الصفين من الأعمدة شرفات وحوائط والجزء الأوسط مرتفع عن حوائط الجوانب حيث توجد فتحات للإضاءة، ومدخل البازيليكا في الوســـط وأحياناً من الجانب، وسقف البازيليكا من الأخشاب على شكل جمالونـــات مغطاة بالقرميد، ويسبق البازيليكا مجموعة من الحوانيت التي تسبقها أروقة معمدة.

بازيلكيا بومبى

وهى أقدم بازيليكا وصلت إلينا من مدينة بومبى وترجع إلى أواخر القرن الثانى ق.م وهى مكان مستطيل يتجه من الشرق إلى الغرب طوله ٦٠م وعرضه ٢٨م ويوجد بداخله ٢٨ عمود مرتبة على شكل مستطيل الضلع الكبير به ١٢ عمود والصغير من أربعة أعمدة والمدخل الرئيسى فى الشرق به خمس بوابات كبيرة تفصلها عن بعضها دعامات كبيرة وأنصاف أعمدة وربما كان يوجد باب فى منتصف كل من الجانبين الطوليين وفى نهاية البازيليكا وجهة الغرب يوجد مكان مرتفع محاط بالأعمدة ويتكون من مستويين كان للتقاضى، والجدران كانت مغطاة بالداخل بطبقة من الملاط ومزخرفة بما يشبه الرخام المعرق.

بازيليكا تراجان

أقيمت هذه البازيليكا فى روما بجانب فوروم تراجان ويرجع تاريخها إلى الفترة من ٩٨ – ١١٢م، وهى عبارة عن صحن فى الوسط مستطيل الشكل، على ضلعى العرض حنيتان بها من الداخل شرفات تحيط بالصحن، ويحمل كل شرفة من الشرفتين الطوليتين صفان من الأعمدة يحتوى كل صف على عشرين عموداً والسقف محمول على نفس العدد من الأعمدة.

أما الشرفتان اللتان على ضلعى العرض فيحملهما صفان من الأعمدة، كل صف يحتوى على ثمانية أعمدة، ومثلها فى الشرفات العليا، والأعمدة كلها من الجرانيت الأحمر ذات تيجان من الرخام على الطراز الكورنثى، وفى طرفى المبنى المستدير اقيم الجزء المخصص للمحكمة، وكان مدخل البازيليكا مواجهاً لعمود تراجان الشهير.

بازيليكا قنسطنطين

أقيمـــت هـــذه البازيلكيا بجوار الفوروم الروماني ويرجع تاريخها إلى النصـــف الأول من القرن الرابع الميلادى _ ٣١٠ – ٣٢٠م)، وقد بُدأ فى بنائها فى عهد الإمبراطور ماكسنتيوس إلا أنها تمت فى عهد قنسطنطين.

والبازيـــليكا عـبارة عـــن مستطيل يحتوى على صفين من الأعمدة الكورنـــثية تقســـمه إلى ثلاثة صحون. الصحن الأوسط منها أعرض من الآخرين، ويسمى بالصحن الكبير وهو أكثر ارتفاعاً من الصحون الجانبية، وتعلوه فتحات الإضاءة، ويحتوى على عقود متقاطعة، يحمل كل عقد منها أربعـــة أعمـــدة كورنثية متقابلة. وفى نهاية الجهة الغربية المقابلة للمدخل توجــد حنية كبيرة نصف دائرية، وفيها تجلس هيئة القضاة أو مجلس كبار التجار، وتعلو هذه الحنية قبة نصف دائرية وكل من الصفين الجانبين مقسم إلى ثلاث قاعات صغيرة نسبياً، سقوفها معقودة بأقباء نصف دائرية، تتعامد على الصحن الأوسط، كأنها دعائم للحوائط التى تحمل الأقباب المتقاطعة، والجانـــبان أقـــل ارتفاعاً من الجزء الأوسط للبازيليكا ونجد بكل قاعة من القاعـــات الجانبية الصغيرة ست نوافذ، كل ثلاث تعلو الأخرى فى توازى مـــع الحوائط الجانبية للمبنى، وتتجه البازيليكا من الشرق إلى الغرب، أما المدخل فكان يقع فى الضلع العرضى جهة الشرق وبه عدة أبواب لتسهيل دخـــول وخـــروج الزائـــرين، وقد أضاف الإمبراطور قنسطنطين بالحائط الجـــنوبى من الخارج ثلاثة أبواب متجاورة يتقدمها مدخل له أربعة أعمدة ويصـــعد إليه بعدة درجات. وقد تحولت هذه البازيليكا فى عهد قنسطنطين إلى كنيسة مسيحية.

المسارح الرومانية

تقديـــم

لقـد رأيــنا في عمارة سلا استخدام العقود التي ترتكز على دعامات وأعمـــدة ولقد استخدمت هذه الخاصية في مظهر معماري من أهم مظاهر العمـــارة الـــرومانية في العصر الجمهوري المتأخر ونقصد بذلك المسارح Teatro والملاهي Amfiteatro . وقد أخذ المسرح الروماني الكثير عن المسرح اليوناني وخاصة الهلينستي الذي يتكون أساساً من: auditorium على شكل حدوة الحصان والذي استغل في إقامته منحدر تل أرضي ثم من الأوركســترا ذات الشــكل الكامل الاستدارة حيث كانت تقف الجوقة، ومن المدخلين الرئيسيين Paradoi ثم من الــ Skine المشهد المسرحي وعلى جانـــبيها مبـــنيان Paraskine ثــم خشبة المسرح وكانت أيضاً مبنية من الأحجـــار ثـــم الـــ Proskine. وأحسن مثال للمسرح اليوناني هو مسرح إبيـــداوروس في جنوب بلاد اليونان الذي يرجع إلى القرن الرابع ق.م وقد بناه المهندس Polykretus الصغير ويتسع لحوالي ١٣,٠٠٠ شخص وهو خاص بمعبد الإله Asklepios ويتميز هذا المسرح بوجود صفوف أمامية خاصة للطبقات العليا من الكهنة والحكام والموظفين الرسميين حيث كانت مقاعدهم تتميز عن بقية المقاعد حيث تحتوي على مساند جانبية وفي بعض الأحيـــان كان يكتب أسماء كبار المشاهد على هذه المقاعد وهو بذلك يعتبر من أحسن المسارح اليونانية.

المسرح الروماني

نشــأت فكــرة المسرح الروماني متأثرة بالمسرح اليوناني، مثلما كان الحال مع الأدب الروماني، والمسارح الرومانية نوعان

١- المسارح Theatres.

٢- المدرجات وحلبات المصارعة Amphitheatres.

ومن أشهر مسارح النوع الأول في العصر الروماني مسرح Orange في جــنوب فرنسا، ومسرح مارسيللوس Marcellus في روما. أما النوع الــثاني فيعتبر مبنى الكولوسيوم Colosseum من أهم وأشهر مباني هذا الــنوع وقــد أقيــم في روما في عصر الإمبراطور فسباسيان وأتمه ابنه الإمبراطور تيتوس وافتتحه في عام ٨٠م.

١- المسارح Theatres

رغــم اتفاق المسرح الروماني مع نظيره اليوناني من حيث الشكل إلا أن هنالك عدة نقاط يختلف فيها المسرح الروماني عن المسرح اليوناني:

أولاً: الـ Cavea

أخــذت هي الأخرى شكل حدوة الحصان إلا أنها لم يستغل فيها منحدر الــتل الأرضي وإنما أقيمت على عقود وقباء تظهر من الخارج على شكل ثلاثــة طوابــق كل طابق منها يتكون من العقد الذي يستند على الدعامات وأنصــاف الأعــمدة أو الأعمدة فقط ويراعى دائماً تدرج ثقل هذه الأعمدة بمعــنى أن أعمدة الطابق الأول تتسم بالقوة والضخامة ولذلك كان يفضل الأعمدة الدورية في العادة، في حين أن أعمدة الطابق الثاني التي تحمل ثقل أقــل كــانت أعمدة من الطراز الأيوني، أما أعمدة الطابق الثالث فهي في

العادة أعمدة كورنثية وفي العادة يعلو هذا الطابق الثالث Porticus "ممر مسقوف مصمد" تعلوها عوارض حجرية تثبت فيها قوائم خشبية تحمل Tendae "مظلات" ونظراً لهذه الخاصية فإن بالمسرح الروماني كانت هناك مداخل متعددة تمثلها العقود إلى جانب المدخلين الرئيسيين وفي العادة كانت تلك المداخل المتعددة ترقم على أن يحمل المشاهد رقم المدخل الذي يؤدي إلى القطاع المخصص لجلوسه داخل المسرح. أما في الداخل فإن هذه الـ Cavea مقسمة بدورها إلى ثلاثة قطاعات متدرجة في الارتفاع، ويفصل كل قطاع عن الآخر حاجز لا يسمح للمشاهدين بالمرور من قطاع إلى آخر. كما وأن بكل قطاع عدة مداخل تؤدي إلى مختلف أجزاء القطاع الواحد وبالتالي فإن جسم الـ Cavea من الداخل والمرفوع على تلك العقود والقباء يشتمل أيضاً على سلم يؤدي إلى الطابقين الثاني والثالث بالإضافة لذلك فإن كل قطاع مقسم داخلياً عن طريق درج صغير يقسم القطاع إلى عدة أقسام تجعل الـ Cavea في نهاية الأمر على شكل مروحة. وبما أن درجات الـ Cavea مقامة على عقود وقباء فإن هذا الأمر لم يسمح للرومان باستخدام المقاعد المرمرية التي نشاهدها في المسارح اليونانية بل استخدمت أحجار خفيفة كما وأن حجم المقعد كان أصغر من حجم المقعد في المسرح اليوناني. إلى جانب تلك الاختلافات ما بين الـ auditorium والـ Cavea فإن خاصية إقامة الـ Cavea على العقود والقباء سمحت أيضاً بتسقيف المدخلين الرئيسيين Conformicationes وفي مرحلة لاحقة سمحت للـ Cavea بالامتداد فوق المدخلين الرئيسيين والاتصال بالمبنيين اللذان يوجدا على جانبي الـ Frons scaenae وهذا القطاع الأخير من الـ Cavea أطلق عليه تسمية Tribuna وخصص لجلوس كبار الشخصيات.

ثانياً: الأوركسترا Orchestra

وهي في المســرح الـرومانى على شكل نصف دائرة وليست دائرة كاملة مثل المسرح اليونانى نظراً لأن الجوقة في المسرحيات الرومانية لم تــلعب دوراً هامــاً ولذلك فقدت الأوركسترا في المسرح الرومانى أهميتها واقتصــرت عــلى الشــكل النصــف الدائرى بل أن قسم منها احتله درج منخفض كان مخصصـاً لوضع مقاعد منفصلة لكبار المشاهدين.

ثالثاً: المشهد المسرحى

وهو يتكون أساساً من واجهة المسرح Frons Scaenae التي تتميز في المســارح الـرومانية باتســاعها حتى أنها تصل إلى قطر دائرة الــ Cavea مع الــ Verrsurae. وتتميز أيضاً بثرائها بالزخارف المعمارية وأنها تتكون في العادة من ثلاثة طوابق عبارة عن مشكاوات على جانبيها أعمــدة وكــانت مدعمة بتماثيل مختلفة وبها من الأمام باب رئيسي وبابان جانبيان وكانت تستخدم من قبل الممثلين في أداء بعض مشاهد المسرحية وفي الداخــل كــانت بها أبواب تصل ما بينها وما بين المبنيين الجانبيين Verrsurae وأمــام الــــ Frons scaenae توجــد خشــبـة المسرح pulpitum وتتميز باتساعها بالمقارنة مع المسرح اليونانى وبإقامتها على دعامــات داخلية كما أن الــ Pulpitum لها واجهة التي تواجه الجمهور "وهي ثـرية بالزخارف المعمارية وكانت في العادة مدعمة بستائر تستخدم لفتحها أو لرفعها بكرات خاصة.

رابعاً: الــ Verrsurae

بالرغم من أن هذين المبنيين قد وجدا أيضاً في بعض مسارح العصر الهللينستي إلا أنهما لم يتميزا بالضخامة التي تميز بها هذان المبنيان في المسرح الروماني ونظراً لطبيعة تكوين المسرح الروماني فإن الــ Cavea التي امتدت إلى الأمام اتصلت بمبنيين الـ Verrsurae ولا يعرف على وجه اليقين الوظيفة التي كانت يقوم بهما هذان المبنيان، هل كانا يستخدما كمكان للاستراحة للمشاهدين خاصة وقد عثر على آثار للفرسكو على جدران هذين المبنيين أو أنهما كان يستخدما من قبل الممثلين خاصة وإنه توجد أبواب تصل ما بين الـ Frons scaenae والــ Verrsurae.

خامساً: Porticus Post Scaenam

توجد دائماً خلف المسرح الروماني وكان عبارة عن مساحة ضخمة تميل إلى الاستطالة يحيطها ممرات مسقوفة معمدة Porticus ولا يعرف السبب في إقامتها ويظن أنها كانت تستخدم كمكان للاحتماء من المطر أو الشمس من قبل المتفرجين أو كمكان لإجراء البروفات الخاصة بالمسرحية من قبل الممثلين.

تاريخ المسرح الروماني

من أهم المصادر القديمة عن العمارة الرومانية الكاتب Vitruvius الذي وصف بالتفصيل في كتابه الخامس الجزء السادس المسرح الروماني وأوضح الفروق الهامة بين المسرحين اليوناني والروماني ويمكننا من خلاله التعرف على تاريخ المسرح الروماني. ففي خلال القرن الثاني ق.م الذي يمثل ميلاد أدب المسرحية الرومانية كان المسرح خشبياً ومؤقتاً

بمعـــنى أنـــه بعـــد تمثيل المسرحية كان يفك وينقل إلى مكان آخر، وأول مسرح روماني قائم كان أيضاً من الخشب وأقيم عام ١٤٤ ق.م بعد سقوط كورنثة وتدمير قرطاجة عام ١٤٦ ق.م.

وفي عام ٩٩ ق.م كانت الـــ Frons scaenae عبارة عن قطع كبيرة من القماش مصور عليها مناظر ذات طابع خلوي.

وفي عام ٥٨ ق.م بنى Emilio Scauro مسرحاً في الـــ Campo Marsio معســكر الإلـــه مارس كان به ٣٦٠ عمود وكثير من التماثيل. وكـــانت الـــ Scaena مكونة من ثلاثة طوابق ومغطاة بالمرمر والزجاج ومذهبة إلا أن المسرح دمر بأمر من السناتو لأنه كان في عظمة المسارح الهللينستية وكان به مظاهر من الثراء لا تليق بالروح الرومانية.

مسرح بومبيوس

في عـــام ٥٥ق.م أصـــبح في روما أول مسرح من الأحجار وقد بناه بومـــبيوس الـــذي اســـتغل في بنائه صخور تل أرضي كما هو الحال في المســـارح اليونانيـــة غير أنه رفع الـــ Cavea التي تزيد عن مساحة التل عـــلى عقـــود ودعامات بحيث يتسع لـــ ١٢,٠٠٠ متفرج والـــ Scaenae كـــانت غنية بالزخارف المعمارية كالأعمدة ومحرابين كبيرين وكانت الـــ exedra نصف دائرية. وفي قمة الـــ Cavea أقام بومبيوس معبداً للإلهة فيـــنوس بطـــريقة تبدو معها درجات الـــ Cavea وكأنها درج يصعد إلى المعـــبد نفســـه وقد اهتدى بومبيوس لهذه الطريقة لإضفاء طابع ديني على المســـرح حـــتى يتغلب على روح المحافظة التي كانت سائدة في المجتمع الـــروماني. وقـــد أقام بومبيوس خلف الـــ scaena مجموعة من المباني

والـــبواكي الضخمة التي ستصبح من أهم مميزات العمارة الرومانية وهذه المباني أطلق عليها اسم porticus post scaenam.

مسرح مدينة بومبي الكبير

مـــن أقدم المسارح الرومانية وإن كان قد طرأ عليه كثيراً من التغير وقـــد أنشـــأ في العصـــر الهللينستي فيما بين ٢٠٠ – ١٥٠ق.م وكانت الـــ Cavea عـــلى شـــكل حدوة الحصان وتمتد حتى الـــ Frons Scuenae مغطيـــة بذلـــك المدخلين الرئيسيين، أما خشبة المسرح فإنها تتميز بواجهة غنية بالمشكاوات التي تتواجد خلفها القناة الخاصة بستارة المسرح. وتتميز واجهـــة المســـرح بوجـــود exedra رئيسية على شكل نصف دائرة بين نـــافورتين مستطيلتين بهما أعمدة وهي نفسها محصورة بين اثنين من الـــ Verrsurae غيـــر أن هذا الشكل المتكامل للمسرح الكبير جاء عبر أكثر من مرحلة، وأقدم أجزاء هذا المسرح هو الـــ Cavea وكانت ذات مقاعد من الأحجار الرخوة التي تستند على منحدر الأرض الطبيعي والتي كانت محددة من الجانبين بواسطة ممرين مكشوفين وفي مرحلة تالية امتدت الـــ Cavea فوق الممرات واتصلت بالمبنيين الجانبين للواجهة المسرحية وهذه المرحـــلة تـــرجع إلى ٨٠ ق.م أي بعد تحويل مدينة بومبي إلى مستعمرة رومانية.

وفي عصـــر أغسطس تحولت مقاعد الـــ Cavea إلى مقاعد مرمرية ممـــا استدعى إقامة جدران جانبية حول المنحدر الأرضي حتى لا يتهاوى هذا المنحدر تحت ثقل الكراسي المرمرية وفي أعلى هذه الجدران تواجدت قطـــع حجرية ضخمة لها ثقوب لكي تحمل سيقان خشبية خاصة بحمل الـــ Tendae الـــتي كـــانت تحمي المتفرجين من أشعة الشمس وأكثر ما يثير

الانتـــباه فى مســـرح بومبى هو تواجد حوض فى الأوركسترا كان شكله دائرى فى الفترة ما بين ١٠٠- ٨٠ ق.م ثم أصبح شكله بعد ذلك مستطيل وقد فسر تواجد هذا الحوض بعدة تفسيرات منها أنه كان نافورة للحوريات أو أنه كان يستخدم فى المناظر المائية للأشعار التى كانت تلقى على خشبة المســـرح. خلف المسرح يوجد Porticus مربع استخدم فى البداية كساحة رياضية ثم كمعسكر للمصارعين.

وعلى الجانب الأيمن من الـ porticus فى هذه الفترة ما بين ٨٠ – ٧٥ق.م أقيـــم المسرح الصغير الذى يعتبر أقدم مسرح أقامه الرومان غير أن هـــذا المســـرح ليس له شكل خاص ويظهر أنه Odeon خاص بسماع المقطوعـــات الموســـيقية نظـــراً لأنه كان مسقوفاً ومحصوراً داخل إطار مســـتطيل كما أن تواجد مسرح بجوار أوديون هى ظاهرة وجدت فى كثير من المدن الأخرى.

من أهم المسارح التى بنيت فى عصر أوغسطس مسرح Marcellus الـــذى كان قد بدأ بنائه يوليوس قيصر وأتمه أوغسطس فى عام ١١ ق.م وتتكون الـــ Cavea من ثلاثة طوابق، الأول مقام بأعمدة توسكانية والثانى بـــأعمدة أيونيـــة أمـــا الثالث فبأعمدة كورنثية أضفت على المبنى رشاقة خاصة.

أما واجهة المسرح فيبلغ طولها من ٨٠ – ٩٠م وعرضها حوالى ٢٠م وكلها مزينة بمشكاوات على جانبيها أعمدة.

وإلى جـــانب هذا المسرح يوجد مسرح Verona الذى بنى جزء منه عـــلى أرض مسطحة بينما استغل فى الجزء الأخر منحدر تل أرضى وهو فى شـــكله العـــام يشبه مسرح مارسيلو وأيضاً مسارح أخرى متعددة مثل مسرح Ostia.

أمـا في مدينة هيركولانيوم التي تقع بجوار مدينة بومبي وقد غطتها أيضاً الحمم البركانية عام ٧٩م فبدلاً من أن تعتمد الـ Cavea على منحدر مثل مسرح بومبي استندت على عقود وقباء مثل المسارح الرومانية.

ولـم يقتصـر إقامة المسارح فقط في إيطاليا ولكن أيضاً في الأقاليم الـرومانية خاصـة في بلاد الغال مثل مسرح مدينة Orange في جنوب فرنسا.

٢ – الملهى Amphitheatre

إلى جـانب عمارة المسارح هناك نوعاً آخر من المباني التي اكتسبت أهمية خاصة في العمارة الرومانية ألا وهي مباني Amphitheatre بتأثير كـلاً مـن كامبانيا وأتروريا نظراً لأنه نشأ في كامبانيا بالذات عادة إقامة المصـارعات كـنوع مـن الطقوس الجنائزية عند موت أحد الشخصيات الهامـة، ولذلك كانت هذه المصارعات تقام بالقرب من المقابر وقد انتقلت هـذه العادة إلى أتروريا كما انتقلت إلى روما فهي عادة إيطالية بحتة تميل إلى القـوة والوحشية إلى حد ما. ولقد تطورت من مجرد ألعاب ذات طابع جنائزي إلى مصارعات حقيقية كانت تجتذب جماهير الرومان المتعطشين لـرؤية الدمـاء حيث كانت تقوم بين الآدميين من الأسرى وبين الوحوش كالسباع والنمور إلى غير ذلك من الاستعراضات الوحشية المفزعة.

والملهى مبنى ذو شكل بيضاوي بالرغم من تسميته الإغريقية إلا أنه لم يظهر في العمارة اليونانية ربما لأنه كان مخصصاً للمصارعة الوحشية ومصـارعة الحيوانات المتوحشة وهذا النوع من الرياضة العنيفة لم يكن يوافق المزاج ولا الذوق اليوناني.

ولقد أقيم الملهى فى بادئ الأمر من الأخشاب ثم استخدمت الأحجار بعد ذلك فى بنائه فى مدينة روما.

أقدم النماذج على الملاهى

يوجد فى بومبى أقدم الملاهى حيث استخدمت فى بنائه منحدر تل أرضى وذلك عام ٨٠ ق.م أى فى نفس إقامة الأوديون المجاور للمسرح الكبير بالمدينة ولقد استغل فى هذا الملهى منحدر تل أرضى له شكل بيضاوى وضلعا الملهى هما ١١٥م و ١٤٠م.

يتكون هذا المبنى من

١- الـ Arena ساحة المصارعة

٢- الـ Cavea وهى مقسمة كما فى المسرح إلى ثلاث أقسام القسم الأول منها وهو الذى يواجه الـ Arena محفور فى باطن الأرض كذلك القسم الأول من الـ Cavea والقسم الثانى والثالث يعتمد على منحدر التل غير أن الجزء الخارجى منه مدعم بجدران تعتمد بدورها على عقود والجزء العلوى من أعلى الـ cavea عبارة عن ممر مسقوف يؤدى إليه درج خارجى مزدوج عند الضلعين الكبيرين وفردى عند الضلعين الصغيرين. ومن هذا الممر المسقوف المتواجد فى أعلى الـ Cavea توجد أبواب تؤدى إلى درج صغير يؤدى إلى القطاعات المختلفة من الجزء العلوى وهذا الجزء كان مخصصاً للسيدات هو والمداخل الخاصة به حتى تكون النساء بعيدة عن الحيوانات فى الـ Arena، والرجال فى القطاعين الأول والثانى.

أما الجزء الأول والأوسط في الـ Cavea فيمكن الوصول إليهما عن طـــريق سلم فردي أو مزدوج يخرج من ممر مسقوف يحيط بالـــ Arena كـــلها ويتكون من أربعة قطاعات غير متصلة فيما بينها، أما الوصول إلى هـــذا الممر فكان عن طريق مدخلين كبيرين في الضلع الكبير وفي الجانب الغـــربي يوجد مدخل مسقوف بقبو يخترق جسم التل كان يستخدم لإخراج جثث القتلى والجرحى من المصـــارعين.

وقـــد تطور الملهى تطوراً كبيراً في العصـــر الإمبراطوري حيث بني أكـــبر مـــلهى عرفـــته العمارة الرومانية ألا وهو الـــ Colosseum الذي يـــرجع إلى الأســـرة الفلافيـــة والذي يظهر فيه سراديب سفلية أسفل الـــ Arena نظـــراً لأنـــه في تـــلك الآونة ظهرت خاصية مصارعة الوحوش Venationes التي لم تكن معروفة من قبل.

مبنى الكولوسيوم Colosseum

مـــن أهـــم إنجـــازات الأسرة الفيلافية حيث بدأ بناؤه فسباسيان وأتمه وأفتتحه ابنه الإمبراطور تيتوس عام ٨٠م.

وهـــو أهـــم الإنشـــاءات المعماريـــة الـــرومانية وقد ظل مبنى الـــ Colosseum رمزاً لمدينة روما حتى الآن.

وقـــد اقيـــم هذا المبنى على منطقة كانت تمتد فيها بحيرة نيرون معاً اســـتدعى إرســـاء قواعـــد متينة لإقامة هذا المبنى الضخم للغاية والذي لم يســـتغل فيـــه مـــنحدر تل أرضي وإنما أقيم على عقود وقباء لذلك كانت أساساته متينة وقوية.

وكـــان هـــذا المبنى يمكنه أن يتسع لنحو ٥٠,٠٠٠ متفرج جلوس و ٥٠٠٠ وقوف، ويبلغ القطر الخارجي للمبنى ١٨٨م والقطر الداخلي ١٥٦م

فى حيــن يبــلغ قطر مساحة المنازلة الخارجى ٤٦.١٥م وقطرها الداخلى ٢٤.٥م، ويبلغ ارتفاع المبنى بالكامل نحو ٤٨،٥م.

وقــد اختــير هــذا المبــنى بالقرب من الفوروم لأن هذا المبنى كان مخصصــاً للمصــارعات وقــد ارتبطت المصارعات بالمظاهر الجنائزية وكــانت جنائز الشخصيات العظمى تمر فى الفوروم لذلك أقيم بالقرب من الفــوروم لارتــباطه بالعــادات الجنائزية للشخصيات البارزة فى المجتمع الرومانى.

وقــد كــانت هــذه المصارعات أولاً بين الأشخاص ثم تطورت إلى مصارعة بين الأشخاص والحيوانات المتوحشة Venationes.

مراحل بناء الـ Colosseum

يتكون الـ Colosseum من ثلاثة طوابق يعلوها Atticus مرتفع.

أ- أقــام الإمــبراطور فسباســيان الطابق الأول، الثانى، الثالث من الخارج بالإضافة إلى الطابق الأول من الداخل.

ب- أقــام الإمبراطور تيتوس Titus الـ Atticus من الخارج وهو مرتفع ويشبه الـ Porta Maggori وأقام الطابقين الثانى والثالث من الداخل.

ج- قــام الإمبراطور دوميشيان Domitian بزخرفة الـ Atticus بدروع برونزية لإضفاء مظهر فريد من الفخامة على المدخل.

المنظر الخارجى للـ Colosseum

يوضــح المــنظر الخــارجى للـ Colosseum توالى العقود وعلى جانبيها أعمدة دورية تحمل الـ Architrave بكامل استدارة الملهى.

وتمثل الواجهة أربعة طوابق فصلت بواسطة كتلات مستمرة الدوران حول البناء، وبالطوابق السفلية فتحات معقودة نصف دائرية عددها ثمانون متصـلة بأكتـاف مـربعة، وأمام الأكتاف عمد مستديرة متصلة بها، وقد اسـتعمل الطـراز الدوري بالطابق الأرضي (الأول) ويعلوه الأيوني في الطابق الثاني ثم الكورنثي في الطابق الثالث.

أمـا الـ Atticus فهو مرتفع للغاية وبه فتحات مستطيلة ومنحوتات ويعـلوه قواعـد حجـرية كانت تثبت فيها العوارض الخشبية التي تحمل Tendae لحمايـة المـتفرجين مـن الأمطار أو أشعة الشمس إلى جانب لجوئهم إلى الممرات الموجودة بالطابقين الأول والثاني.

مبنى الـ Colosseum من الداخل

يحيـط بالحلبة Arena سور حافته على شكل منصة بها مشكاوات كانت توضع فوقها كراسي من المرمر وهي خاصة بكبار المتفرجين وعلى جانـبي الضلع الأصغر من الـ Arena كانت توجد مقصورات الأباطرة وكبار رجال الدولة.

وكـانت أرضـية الـ Arena من الخشب حيث يوجد أسفلها ممرات "سـراديب" كانت تستخدم لوضع أقفاص الوحوش وكممرات للعمال الذين يقومـون بنقل الوحوش والمتصـارعين إلى ساحة الملهى حيث كانت ألعاب مصارعة الوحوش Venationes منتشرة في هذا الوقت.

خصائص العمارة الرومانية في مبنى الــ Colossium

المبنى كله لم يستغل فيه منحدر تل أرضي وإنما أقيم على عقود وقباء ويبلغ عدد العقود ٨٠ عقد مرقمة كلها لتسهيل عملية وصول المتفرجين من الخارج إلى المكان المخصص لكل منهم.

أمـــا المداخل الموجودة عند حافتي الضلع الأصغر فكانت غير مرقمة وكـــانت خاصة بالأباطرة بالإضافة لتواجد ممرين آخرين عند حافة الضلع الأكبر أحدهما كان مخصصاً لمرور مواكب النصر Porta Pompae أما الآخـــر فكـــان مخصصـــاً لإخـــراج جـــثث المـــوتى والجـــرحى Lipetirania Porta.

وكـــانت ممرات الطابق الأول مسقوفة بقباء على شكل نصف برميل وبهـــا درج يؤدي إلى الطابق الثاني الذي كانت ممراته مسقوفة بقباء على شكل صليبي، وهو على نفس شكل سقف ممرات الطابق الثالث.

الحمامات الرومانية

الحمامات العامة

لقد عرفت العمارة اليونانية الحمامات العامة وكانت تلك الحمامات عبارة عن مبنى أو صالة مستطيلة مقسمة داخلياً وأحياناً كان يلحق بها صالات مستديرة غير أن الحمامات اكتسبت أهمية خاصة وتطور كبير في العمارة الرومانية سواء في العصر الجمهوري أو العصر الإمبراطوري حيث وصلت تلك الحمامات إلى درجة عالية من التطور والفخامة. وكانت الحمامات في العصر الروماني من أكثر المباني دلالة على حضارة الرومان، وهي الصورة الحقيقية لعاداتهم وحبهم للحياة الصحية الرياضية المرحة. ولم تكن الحمامات أماكن مخصصة للاستحمام فقط بل كانت مركزاً للتدريب البدني والرياضي والاجتماعات العامة والخاصة وإلقاء المحاضرات وهي تشبه إلى حد كبير الأندية الرياضية الكبيرة حالياً. وعلى العموم فإن اقدم الحمامات الرومانية توجد في مدينة بومبي.

تتكون الحمامات العامة من الأجزاء التالية:

١-مكان لخلع الملابس Opodyterium

٢-مكان الحمام البارد Frigidarium

٣-مكان الحمام الدافئ Tepidarium

٤-مكان الحمام الساخن Caldarium

وهذا الأخير يتصل به Sudationes أو Laconicum والفرق بينهم أن في الـ Laconicum يتم إنزال العرق عن طرق مرور هواء ساخن، أما في الـ Sudationes فيتم إنزال العرق عن طريق مرور بخار ماء والحجرتان تقام أرضيتهما على دعامات صغيرة والجدران مزدوجة.

وتتصـــل الحجرتان بمكان الحمام الساخن للحاجة إلى الماء الساخن وهناك حجرة للأفران لتسخين المياه.

ويذكر Vitruvius أن الماء كان يسخن في إناءين كبيرين من البرونز يوضع في الأول الماء البارد الذي يسخن لدرجة حرارة متوسطة حيث يمر جزء من هذا الماء إلى حجرة الــ Tepidarium أما الماء في الإناء الثاني فإنـــه يـــتم التسخين فيه لدرجة حرارة مرتفعة لكي يمرر إلى أحواض الـــ Calderium بيـــنما يمـــرر البخار الناتج عن تسخين تلك المياه إلى أسفل حجـــرة الـــ Sudationes أو الــــ Laconicum حيـــث يمر من بين الدعامات إما لكي يسخن أرضية الحجرة أو ليخرج من مواسير من الفخار ذات الفتحات الداخلية لإدخال البخار إلى داخل الحجرة.

وخير مثال على تلك الحمامات هو حمام الفوروم Forum في مدينة بومبي الذي يرجع إلى منتصف القرن الثاني ق.م.

يلاحـــظ فيه تقسيم الحمام إلى قسمين رئيسين أحدهما خاص بالرجال والآخـــر خـــاص بالنســـاء وكلاهما يشتمل على الأجزاء الرئيسية للحمام، فالقســـم الأيسر كان مخصصاً للرجال ويبدأ بمدخل الذي يؤدي إلى حجرة الـــ Opodyterium الـتي تـتميز بـتواجد مشكاوات لوضع الملابس مصفوفة في جدران تلك الحجرة، وتؤدي حجرة الــ Opodyterium إلى حجرة الــ Frigidarium والحوض على شكل مستدير وأرضـية الحوض مغطـاة بطـبقة من الحمرة الرومانية لمنع تسرب المياه بينما في الجوانب الأربعـة لـلحجرة توجـد محـاريب صـغيرة، وتـؤدي حجـرة الـــ Opodyterium في نفـس الوقـت إلى حجرة الــ Tepidarium وهي عبارة عن صالة مستطيلة يستطيع الشخص أن يحصل منها على مياه دافئة

لغسيل الجسم وهذه الحجرة تؤدى بدورها إلى حجرة الـ Caldarium وهى صالة مستطيلة فى نهايتها محراب بداخلها حوض كبير مستدير.

أما القسم الأيمن فهو مخصص للنساء له أيضاً مدخل خاص به يؤدى إلى حجرة الـ Opodyterium وهى فى نفس الوقت تستخدم كحجرة للـ Frigidarium التى تؤدى بدورها إلى حجرة الـ Tepidarium التى تؤدى هى بدورها إلى حجرة الـ Caldarium.

وإلى الشمال من مجموعة حجرات ذلك الحمام توجد Palaestra لإتاحة الفرصة لممارسة بعض الألعاب الرياضية فى الهواء الطلق بينما يحيط بالحمام حوانيت لبيع مستلزمات المستحمين من صابون وغيره.

ويلاحظ فى مدينة بومبى أن الحمامات لم تقتصر على تلك الحمامات العامة ولكن تواجدت بجانبها أيضاً حمامات خاصة فى المنازل والفيلات وهى تتراوح ما بين مجرد حوض صغير كما يوجد فى منزل الـ Fauno أو أجزاء مختلفة من الحمام مثل الـ Frigidarium والـ Tepidarium والـ Caldarium مثلما فى فيلا Boscoreale وفى حالة تواجد حمام خاص فإنه يوجد فى العادة بجوار المطبخ Apotica للحصول على المياه اللازمة للحمام.

حمام منزل الـ Fauno

يعتبر من المنازل التى ترجع إلى القرن الثانى ق.م وهذا المنزل عثر فيه على صناديق محفوظ فيها قطع من الفسيفساء قبل تركيبها وهى تحمل الطابع السكندرى بما فيها من مناظر نيلية وهذه المناظر تحملنا بالطبع إلى البيئة السكندرية التى كانت من مميزات المدينة فى العصر الهللينستى. والمهم فى هذا المنزل هو الفسيفساء الخاص بمعركة الإسكندر عند لقائه

مبع الملك دارا الثالث ومعركة أسوس وهى من أجمل المعارك التى صورت وهى موجودة على تابوت الإسكندر فى متحف إسطنبول وهى أول مرة تصور فيها معركة تاريخية هامة كانت نتيجتها سقوط آسيا الصغرى في يد الإسكندر. وهذه الفسيفساء دليل أثرى يدلنا على خصائص الفسيفساء كذلك فإن أهميته ترجع إلى أنه كونه موجود في صناديق تؤكد أنه مستورد وليس محلى ويظهر فيه الأسلوب الأول لبومبى وهو عبارة عن تصوير يحاول به الفنان عن طريق استخدام الألوان أن يظهر الجدار وكأنه مطعم بالأحجار الكريمة مثل الجرانيت والمرمر وغيره من الأحجار الكريمة وتظهر مقدمات هذا الأسلوب فى الإسكندرية فى مقابر مصطفى كامل والشاطبي.

ومن المناظر الجميلة فى منزل Fauno هو منظر تصوير الأسماك.

الحمامات فى عصر أوغسطس

فى عصر أوغسطس أيضاً بدأت سلسلة الحمامات الإمبراطورية التى ظهرت بدايتها فى القرنين الأخيرين من العصر الجمهورى وبالذات فى منطقة كامبانيا مثل حمامات بومبى التى سبق الإشارة إليها.

غير أن الحمامات فى العصر الإمبراطورى تميزت بـــ:

١- إتساعها ٢- تعدد الأماكن بها

٣- ثرائها باللوحات المرمرية وبالتماثيل الضخمة.

٤- لم تعد مكاناً للاستحمام فقط بل أيضاً لمزاولة أعمال التدليك والرياضة وأيضاً للإطلاع فى المكتبات.

ولعل أشهر الحمامات الرومانية على الإطلاق هى حمامات كراكالا Caracalla.

أمـــا بالنســبة لعصــر أوغسطس فإن أشهر الحمامات هو حمام Baia الذي يتميز بفخامة مساحته واحتوائه على جميع الأجزاء المختلفة الخاصة بالحمامات العامة مثل Frigidarium -Tepidarium –Opodyterium –Caldariumوهــذا الأخيـــر Caldarium يتميز ببلاط قرميد من الــ Terracatta الأرضـــية فـــوق الدعامات وبتغطيتها بقبة مخروطية الشكل استخدمت المونة في بنائها.

حمامات تراجان

بدأهـــا الإمبراطور دوميشيان فوق أطلال الــ Domus Aurea وأتم بناءها تراجان لتحمل أسمه.

وتعكـــس هـــذه الحمامــــات الـــتطور الكبير في مفهوم واستخدام تلك الحمامـــات التي أصبحت ليس فقط كمكان للاستحمام ولكن أيضاً لمزاولة الألعـــاب الرياضية بما تضمنته من Stadium وحدائق وشوارع وبواكي معمـــدة ومكتبات وصالات للمناقشة والغذاء الروحي بالإضافة إلى أماكن أخرى لمزاولة مختلف النشاطات الرياضية.

ومـــن هـــذا المنطـــلق فحمامات تراجان تبرز الأتجاه في اعتبار أن الحمامـــات العامة ليست فقط مركزاً للاستحمام أو الرياضة بل أنها مركز نشاط اجتماعي متعدد الجوانب.

أمـــا مـــن الناحية المعمارية نجد حمامات تراجان تحمل عناصر من العصر الجمهوري و عناصر من العصر الإمبراطوري.

فعناصر الجمهوري تتمثل في وجود Frigidarium - Caldarium - Sudationes–Tepidarium وعناصر العصر الإمبراطوري تتمثل في ازديـــاد حجـــم الحمامات ولم تقتصر الحمامات على مجرد الاستحمام بل

شملت تمارين رياضية ومسابقات وأصبح الحمام في عصر تراجان مركز مدني أهم من الفوروم للإلقاء والنقاش الثقافي أو السياسي.

كان من عادة الرومان أن يذهبوا للحمام بعد الظهر للاستحمام لذلك نجدهم يوجهون الحمام بحيث تغطي الشمس الأماكن المفتوحة كالحدائق للاستمتاع الشمس.

وكذلك تبرز حمامات تراجان من الناحية المعمارية الأتجاه المحوري المتعامد الذي أصبح من خصائص عمارة الحمامات الإمبراطورية، وفي هذا المجال نجد أن الأجزاء الرئيسية للحمام أي Sudationes -Frigidarium - Caldarium - Tepidarium على محور قصير رأسي متعامد معه محور آخر أفقي مخصص للأماكن التي تتعلق بالتدليك أو مختلف النشاطات الرياضية الأخرى.

حمامات كراكالا

تعتبر حمامات كراكالا من أجمل وأكبر الحمامات الرومانية ليس في إيطاليا فقط بل في جميع الولايات الرومانية حيث أنها تسع لأكثر من ١٦٠٠٠ شخص من زوار الحمام وفضلاً عن ذلك فهي تعطينا فكرة قوية عن عظمة هذه المباني وسعتها. وكانت مباني الحمامات مقامة على ارتفاع ٦,٥ متر.

وبالإضافة إلى عدد الحجرات والصالات ومغاطس للمياه الساخنة والباردة وحجرات التدليك والبخار وغيرها من الحجرات المخصصة للاستحمام والنشاط الرياضي والعلاجي فتوجد أيضاً أفنية خاصة بالألعاب الرياضية المختلفة.

وقد خصص البدروم في هذه الحمامات لجميع الغرف اللازمة لتوصيل المياه الباردة والساخنة. ويوضح مخطط هذه الحمامات أن صالات الاستحمام في الوسط محاطة بحجرات لخلع الملابس وحجرات المياه الساخنة والدافئة والباردة، وتوجد في الخلف خزانات المياه مكونة من طابقين وعلى الجانبين صالات للمحاضرات والمكتبات ويلاحظ في المقدمة عدد كبير من الحجرات مخصصة لاستراحة الكتاب والشعراء والرياضيين بعد الاستحمام. وقد زود الفناء بالأشجار والتماثيل والنافورات.

ويؤدى المدخل الرئيسي إلى الفناء الفسيح المخصص للألعاب الرياضية والذى يحاط من الجوانب بالمباني المخصصة للماكينات. وعلى الجانب المقابل للمدخل نجد خزان الماء الكبير الذى يتكون من طابقين تصل إليه المياه عن طريق مجارى للمياه Aquaduct، وهذه المياه تصل إلى المبنى الرئيسي بواسطة مواسير. أما المبنى المركزى المخصص للاستحمام فهو ذو مسقط أفقى متماثل حيث تبلغ مساحته ٢٥٠×١٥٠م، وتعتبر حجرة التبيداريوم هي العنصر المركزى لهذا البناء حيث أقيمت حوله الغرف الأخرى. وكانت مباني الحمامات تحتوى على عدد كبير من التماثيل الإغريقية المشهورة.

حمامات دقلديانوس

أنشئت هذه الحمامات في روما عام ٣٠٢م وهي تشبه إلى حد ما حمامات كراكالا إلا أنه أصغر حجماً إذ كان يتسع فقط لـ ٣٠٠ زائر. وكانت صالة الحمام الدافئ وهي الصالة الوسطى في هذا الحمام مغطاة بقبة متقاطعة محملة على ثمانية أعمدة من الجرانيت المصرى ذات تيجان مركبة من الرخام الأبيض وبلغ ارتفاع هذه الأعمدة ١٧ متر في صالة

الحمـــام الــدافئ Tepidarium الـــذى كان لها أهمية خاصة حيث بلغت مســاحتها ٣٥,٢ ×٢٦م، وقد تحولت هذه الحمامات إلى كنيسة فى عصر النهضة.

نافورات الحوريات Nymphaea (Musae)

أن تسمية الــ Nymphaea يونانية وهى تتعلق بعبادة الحوريات كما أن المبـــنى الـــذى يحمل هذا الاسم أى المخصص لمثل هذه العبادة أصله يونانى. والمفهوم العام للــ Nymphaea أنها نافورة كبيرة مزينة بأعمدة ومقاعد ومخصصة للحوريات على أن يستغل لهذا النوع من المبانى كهوف طبيعية أو أن يقام المبنى بحيث يكون نصفه مبنى والنصف الآخر محفور فى الصـــخر وبانتشار عبادة الــ Nymphaea فى روما وجد المهندسون فى الأراضـــى الإيطاليـــة مكاناً مناسباً لإقامة هذا النوع من المبانى إذ أن الأراضى فى إيطاليا أيضاً إلى حد ما صخرية.

ولقد شهدت الــ Nymphaea فى العمارة الرومانية تطوراً يمكن أن نوجزه فى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى

وكـــانت الـــ Nymphaea شبيهة بتلك الهللينستية بمعنى أن نصف المبـــنى محفور فى الصخر والجزء الأخر مبنى، أما الجزء المحفور ففى العـــادة يـــتكون من المحراب والجزء المبنى هو القاعة الخاصة بالجلوس وهـــناك نمـــوذج عثر عليه بالقرب من أسوار أحد المدن وهى ذات شكل نصـــف دائرى ومغطى بقبو عبارة عن قطع حجرية مختلفة الأحجام تمثل

في شكلها إلى الاستدارة مقلدة شكل أوراق مائية لإعطاء إيحاء بالكهوف الطبيعية.

المرحلة الثانية

تطور شكل الـ Nymphaea بحيث أصبحت على شكل قاعة مستطيلة مغطاة بقبو ينتهي بمحراب في الغالب نصف دائري أما محفور في الصخر الطبيعي أو مبني مستند على الصخر ويتواجد في هذا المحراب النافورة.

المرحلة الثالثة

قسمت تلك القاعة عن طريق دعامات لا تبعد كثيراً عن الجدران وتتصل مع بعضها عن طريق العقود حيث تغطي الصالة بالقبو.

أمثلة على الـ Nymphaea

١- في Tivoli مجموعة من الـ Nymphaea ومنها تلك الموجودة بـ San Antonio القديس أنطونيو حيث نجد في تلك الـ Nymphaea أن القبو يستند في كل جانب على عقود تستند بدورها على دعامات وأعمدة بينها يوجد ممر ضيق على كل جانب من جانبي تلك العقود ولذلك أطلق على هذا النوع من المبنى اسم Pseudo- Basilika.

٢- أما في ضاحية Formea في الفيلا الكبيرة الخاصة بشيشرون التي ترجع إلى منتصف القرن الأول ق.م نجد أن القاعة المستطيلة مقسمة عن طريق الأعمدة إلى صحن واسع ورواقين ويغطي كل قسم منهم قبو الأوسط منهما واسع وعريض والجانبين ضيقين.

أقــواس النصـــر

تحولــت مداخـــل المدن من مجرد ممرات بسيطة إلى مداخل ضخمة تتميز بمميزات معمارية احتفظت بها طوال العصر الإمبراطوري.

لقد أدى السلام الذي حمله معه أوغسطس بعد الحروب الدامية الأهلية إلى تحويـــل أبواب المدن إلى تلك المداخل الضخمة والتي لم تستخدم فقط كمجرد ممرات إلى داخل المدينة وإنما كأقواس نصر أو أقواس تذكارية.

وفي هذه الحالة لم تحتفظ تلك المداخل بالشكل السابق لها وإنما تحولت إلى أقـــواس كـــانت تتواجد في البداية عند أسوار المدينة خاصة إذا كانت أقواس نصر وبمرور الوقت لم تعد تلك الأقواس تتواجد دائماً عند الأسوار وإنما تواجدت أيضاً في الأجزاء المختلفة للمدينة مثل قوس تيتوس غير أنه من أقدم تلك الأقواس هو قوس Remini

وكـــانت أقواس النصر تقام في مدينة روما وغيرها للأباطرة والقواد لـــتكون تذكـــاراً لانتصاراتهم العظيمة، وكانت تصور حادثاً تاريخياً هاماً، وهي تـــتكون عـــادة من فتحة واحدة أو ثلاث فتحات وهي مزينة بالتماثيل والـــنحت البارز الذي يروي عادة الغزوات والانتصارات التي أقيمت لها هذه المباني، ومن أهم أقواس النصر في العمارة الرومانية:

قوس ريميني Remini

وهـــو من أقدم الأقواس وهو في الواقع قوس تذكاري استخدم كمدخل للمدينة ولذلك كان محصوراً بين أسوار المدينة.

ويـــتكون القـــوس من اثنين من Fornices التي تتسم بالاتساع وعدم الارتفـــاع ويستندان من الجانبين على دعامات تستند بدورها على Pylon الـــتي يســـتند عليه من كل جانب عمود كورنثي ذو قاعدة منخفضة وهذه

الأعمـــدة الكورنثية تحمل بدورها جمالون يستند على Atticus بينما في المثـــلث الناشئ من دوران الـــ Fornices مع العمود تتواجد ميداليات بها تماثيل نصفية لبعض الالهة.

ويعتـــبر قـــوس Remini مـــن اقدم الأقواس وهو نقطة التحول من الأبواب العادية إلى الأقواس وهو في نفس الوقت يتشابه مع قوس آخر هو قوس Aosta.

قوس أوستا Aosta

يتشـــابه مـــع قـــوس Remini غير أن قوس Aosta يتميز بتواجد عمودان كورنثيان في كل جانب يستندان على منصـــة عالية وبينهما مشكاة مستطيلة بها كورنيش، أما إفريز القوس فهو مزخرف بالـــ Triglyplis و Metop.

قوس سوسا Susa

هو ثالث الأقواس ويتشابه مع قوس Remini و Aosta حيث يتواجد عمـــود في كل جانب يحمل إفريز طويل بمنحوتات تصور الاتفاق الذي تم بين أوغسطس وقبائل القوط والاختلاف بينهما يظهر في زيادة ارتفاع الـــ Fornices وقلة عرضه وهو تمهيد للقوس الرابع وهو قوس Pula.

قوس بولا Pula

وهو القوس الذي يكتسب فيه الـــ Fornices رشاقة أكثر ويوجد على جانبيه عمودان كورنثيان يستندان فوق منصـــة مرتفعة والإفريز هنا أيضاً به منحوتات تصور بعض الآلهة.

قوس فيرونا Verona

وهـــو يجمع بين خصائص قوس Remini من حيث استناد الجمالون عـــلى الــ Atticus ومن ناحية أخرى يتشابه مع قوس Aosta من حيث تواجد مشكاوات على الـــ pylon بين زوجين من الأعمدة الكورنثية كذلك يتشـــابه مـــع قـــوس Pula مـــن حيـــث رشاقة الـــ Fornices وإن كان Fornices قوس Verona أضيق وأكثر ارتفاعاً.

في Verona أيضاً نجد أن مدخل للمدينة عبارة عن اثنين Fornices كلاً منهما يتشابه تماماً مع قوس Remini من حيث شكل الـــ Fornices ووجـــود عمود واحد في كل جانب وأيضاً من ناحية شكل الجمالون الذى يستند على الــ Atticus.

قوس تورينو Torino

فى Torino كـــان المدخـــل إلى المديـــنة عـــبارة عن أثنين من الـــ Fornices الكـــبيرين بجوارهما اثنان اصغر وعلى جانبى الأربعة يوجد بـــرجان كبيران مضلعان يبلغ عدد أضلاعهما ١٦ ضلعاً بهما فتحات على شـــكل عقـــود كانت تستخدم في تأدية المواد الدفاعية على المغيرين على أســـوار المدينة، أما الطابقان الآن يعلوان المداخل الأربعة فإنه يلاحظ أن فتحات الطابق الأول على شكل عقود أما الطابق الثانى فالفتحات مستطيلة الشـــكل وقد كانت تستخدم في البداية أيضاً لأغراض دفاعية وإن كانت بعد ذلك قد أصبحت كأشكال زخرفية فقط.

قوس النصر لتيتوس

وهو قوس ذو فتحة واحدة يقع في وسط مدينة روما وتروى زخارف هذا القوس النحتية قصة المعركة التي تم فيها الاستيلاء على بيت المقدس عام ٧٩م ونرى على الواجهتين نصف أعمدة ملتصقة وفي الأركان ٣/٤ عمود وهي على النظام المركب، ويعتبر أول مثل لاستعمال هذا النظام ويمثل النحت البارز تمجيد الإمبراطور تيتوس حيث يقف على مركبة النصر التي تجرها الخيول على أحد الجوانب بينما صورت الهبات والغنائم التي استولى عليها تيتوس من معبد أورشليم في الجانب الأخر، ويتميز هذا القوس بأن مفتاح العقد يبرز كثيراً ليحمي العتب الأساسي وهو مزين بالنحت البارز.

قوس النصر لسبتيميوس سفيروس

وهو قوس ذو ثلاث فتحات أقيم عام ٢٠٣م في الفوروم الروماني بروما للإمبراطور سبتيميوس سفيروس وولديه كلاأكالا وجيتا تذكاراً لانتصاراتهم على البارثيين وهو مصنوع من الرخام الأبيض وترتكز عقوده على أكتاف أمامها أعمدة على النظام المركب وقد رتب الفنان المناظر في صفين من المنحوتات من خلال خط ملتوى وقد صور الإمبراطور وولديه على مركبة حربية وهم يهجمون على الأعداء البارثيين ويعبرون نهر الفرات والسيطرة على البارثيين ثم عبور نهر دجلة والسيطرة على سلوقية. وقد بالغ الفنان في تصوير أعداد الشخصيات المصورة وذلك لإبراز التجمهر واستخدم الخطوط العميقة لتصوير ثنيات الملابس وشارات الجيش.

الإستـــــاد Stadium

إلى الجـانب الشرقي من الـ Domus Augustea يوجد مبنى الـ Stadium الـذي أقامــه الإمـبراطور دوميشـيان وهــو عـلى شـكل Hippodromos لسـباق العـربات وهــو محاط كله بـ Porticus من طـابقين يعـلو أحدهما الآخر وفي الداخل توجد فقرات واسعة تتناسب مع الغرض من إقامة المبنى أولاً ألا وهو السباق بالعربات.

ولقد كان هذا المبنى من الخارج مزيناً بأنصـاف أعمدة مغطاة بالمرمر حيـث أن أنصـاف الأعمدة عادة ما تكون مبنية وتغطى بلوحات مرمرية لإعطائها فخامة الأعمدة المرمرية.

ويظهـر الـ Stadium مـن الخارج خاصية توالى العقود أما من الداخل فكانت الـ Cavea مقسمة إلى قسمين ومقامة على عقود وقباء وفي الواجهة يوجد المبنى الذي يوجد به منصة التحكيم.

وكذلـك توجد في الـ Stadium ظاهرة جديرة بالذكر هو مبنى الـ Propyleae وهو مدخل محدد بأربعة أعمدة يمكن أن يكون قوس رباعى المداخل.

والـ Propylaea من الأجزاء المعمارية التي استخدمت بكثرة في العصـر الهللينسـتي وهي تضـفى فخامـة على المباني ويعتقد أن الـ Propylaea ظاهرة آتية من آسيا الصغرى وإن كانت المصادر التاريخية تشير إلى استخدامها بكثرة في مصر البطلمية.

وقـد كـانت الـ Propylaea بالنسبة للعمارة الهللينستية يسودها الخطـوط المستقيمة في حين نجد أن الشكل العقدي المبنى انتشر استخدامه في آسيا الصغرى وكذلك نجد في مصر البطلمية سيادة الخطوط المستقيمة

بـتأثير العمارة المصرية القديمة. أما عن النظر إلى هذا المبنى فى إيطاليا فإن الشكل العقدى فى روما لم يرتبط بالأحجار ولكن بالطوب عكس العالم الهللينستى. ودائماً كانت المداخل المعمدة تأخذ الشكل العقدى وقد تكون فقط بشكل أربع أعمدة أو بشكل عقدى متكامل.

والبروبيـليا Propylea فى مصر البطلمية لم يستخدم كمدخل للمبانى وإنمـا كـانت عـلى طول الطرق الرئيسية عند الميادين التى تظهر فيها خاصية التقاطع.

المنازل الرومانية

عثر على أقدم المنازل فى مدينة بومبى وترجع إلى القرن الرابع ق.م والثالث وفى بومبى نستطيع تتبع جميع مراحل تطور المنزل الرومانى من القرن الرابع، الثالث ق.م وحتى منتصف القرن الأول الميلادى.

الشكل الأساسى للمنزل فى بومبى

Oecus	**Exedra Hortius**	Oecus
Triclinum	**Tablinium**	Opotheca
Cubicola		Cubicola
Cubicola	Atrium	Cubicola
Cella	Faucus	Cella

يـتكون مـن المدخـل Faucus ويـؤدى هذا المدخل إلى فناء كبير Atrium وكان فى البداية مكشوف ثم أضيف إليه السقف مع ترك فتحة فى وسـطه لسقوط مياه المطر تعرف باسم Campluvium حيث تتجمع مياه

المطـــر فى حوض بأرضية الفناء يتواجد تحت هذه الفتحة مباشرة ويسمى Impurvium وعـــادة كان السقف ينحدر للداخل لجمع أكبر كمية من مياه المطـــر. ولقـــد مر هنا السقف بفترة تطور حيث بدأ مسطحاً وقد ظهرت عيـــوب هذا النظام نظراً لأن مياه الأمطار أثرت تأثيراً نسبياً على المبانى وقد وجدت بعض الأمثلة للسقوف التى تنحدر للخارج لإلقاء مياه المطر فى الشـــوارع الخارجيـــة مما كان يسبب متاعب كثيرة للمارة خصوصاً وأن الشوارع كانت ضيقة نسبياً.

وفى الـــبداية لم يكن بالفناء أعمدة وإنما ظهرت هذه بتأثير الحضـارة اليونانيـــة وأدى هذا بدوره إلى توسيع حجم البناء إذ أصبح به أربعة أعمدة أى أنـــه Tettrastilum. وينفـــتح الفـــناء مباشـــرة عـــلى حجرة الطعام Tablinum وكـــانت هـــذه الحجرة مفتوحة تماماً أو على جانبى المدخل بمجرد سور. وعلى جانبى الـــ Atrium كان يوجد جناح فى كل جانب به حجـــرات للـــنوم Cubicola أى حجرات النوم التى تلتف مع حجرة الـــ Tablinum حول الفناء الذى يتواجد فى الوسط.

على الجانب الأيمن وفى عمق الفناء توجد Opotheca وهى الحجرة الخاصة بحفظ خزين المنزل وأدوات الطهى وفى الجانب المقابل أى الأيسر توجد حجرة الـــ Triclinum أى حجرة اجتماع العائلة.

وعـــلى جانبى المدخل توجد الحجرات الخاصة بقدس الأقداس Cella التى يحتفظ فيها بتماثيل الآلهة الحامية للأسرة Penati.

وأحياناً خلف الحجرة الرئيسية الـــ Tablinum يوجد Hortius وهى حديقة مسورة بجدران عالية وكان حق الدخول مقصوراً على أهل المنزل فقـــط وتوجـــد فتحات ضيقة فى أعلى الجدران لإعطاء الضوء وتشبه لحد كـــبير القـــلعة وقد أظهر الرومان الميل إلى استخدام النافورات Exedra

وحولهـا تمـاثيل حوريات الماء وبعض المنازل كانت مكونة من طابقين العـلوى قـليل الارتفـاع نسبياً ويقع فوق جميع الحجرات ما عدا الحجرة الرئيسية والفناء الأوسط، وبعض المنازل كان لها شرفات بارزة للخارج.

وابـتداء من القرن الثانى ق.م بدأت بومبى والقرى الصغيرة عموماً تتسع وتشغل مساحات كبيرة وبالإضافة للأجزاء الرئيسية للمنزل الرومانى نجـد إضـافات جديدة مثل وجود فناء ثانى متسع مكشوف محاط بالأعمدة Prestilum وكانت تحيط به حجرات النوم كثيرة تستعملها الأسرة حسب فصـول السـنة وفى نهاية هذا الفناء يوجد على الجانبين صالتان جانبيتان Oecus تفصـلها Exedra وفى بعـض المـنازل نجد بالطابق الارضى حوانيت تفتح مباشرة على الشارع.

فى المـدن الـرومانية المـزدحمة لم يكن من الممكن إقامة مثل هذه المنازل المتسعة بسبب كثرة عدد السكان وضيق المساحة المتاحة لذلك بدء فى الاستغناء عن الأجزاء المكشوفة فى المنزل مثل الفناء والحديقة الواسعة وبدلاً من أن يكون المنزل مكوناً من طابقين ارتفع هذا المنزل أكثر وأصبح مكوناً من عدة طوابق مثلما نجد فى مدينة Ostia ميناء روما الذى استخدم للتصـدير والاسـتيراد عـلى نطاق واسع وكانت أوستيا من أكثر المدن الـرومانية ازدحامـاً بالسكان وكثيراً من بيوتها كانت ذات أربع أو خمس طوابق ويمكن الحكم على مدى ارتفاع المنازل من سمك الجدار السفلى.

لذلـك كـانت معظـم المنازل تنظم فى صفوف طويلة بنفس النظام والارتفـاع وبينها طرق ضيقة كانت تسبب مشكلة مع ازدياد عدد السكان. وكانت الطرق فى العادة تغطى بقطع الأحجار.

وكـان لكـل طـابق سـلم خاص به حتى تشعر الأسرة بالاستقلال واستخدمت القباب وطريقة Opus Caemnticium والأعمدة التى تحمل

المستقل. ورغم إنشاء الرومان لل Aquaducta إلا أنهم لم يحلوا مشكلة رفع المياه للطوابق العليا وبالتالي لم يتم العثور على أدلة تفيد بوجود مياه للطوابق العليا أو دورات مياه ونتيجة لذلك نشأت الحمامات العامة.

وكانت الطوابق في المباني المؤجرة منفصلة عن بعضها وكل منها يكون مسكن مستقل له سلم حجري يبدأ من الشارع ولقد كانت النوافذ واسعة وتغطي فتحاته بالزجاج لتعطي كمية كافية من الضوء ولم يكن هناك أثر للحمامات أو دورات المياه أو المطابخ في المدن والمباني الرومانية على الرغم من وجود قنوات للمياه تجري في الشوارع غير أن المياه كانت تصل فقط على ما يبدو إلى الطوابق السفلى ولم يحاولوا رفعها إلى الطوابق العليا

كذلك تحولت الطوابق السفلى إلى مخازن وحوانيت في المدن الرئيسية وكانت الحوائط الخارجية غالباً ما تغطى بالملاط "محارة" واستعملت فيها العقود والقباب على نطاق واسع ليس فقط في النوافذ والأبواب وإنما أيضاً لتدعيم السلالم وتسقيف حجرات الطابق الأرضي بينما كان الطابق العلوي في العادة ما يغطى بالأخشاب والقرميد.

وبالرغم من أن نيرون أقام عدة مباني إلا أننا لا نملك إلا بقايا بسيطة من المنزل المؤقت Domus Transitoria ومنزل Domus Aurea.

المنزل المؤقت Domus Transitoria

أراد نيرون أن يحدث انقلاباً في مجال العمارة فأراد نقل الفيلا الريفية إلى المدينة بكل ما تحتويه من حدائق وتعدد حجرات وصالات فأقام المنزل المؤقت بالقرب من تل البلاتين وقد دمر في حريق عام ٦٤م غير أن جزء بسيط منه تبقى في حمامات تراجان.

المنزل الذهبى Domus Aurea

بـــنى فى الفترة ما بين ٦٤ – ٦٨م وكان عبارة عن فيلا ضـخمة فى وسط المدينة بين تلى الــ Platinium والــ Esquilinium والقصر كان يـتجه بواجهـته ناحية الجنوب وبالتالى فإن مدخل القصر كان من ناحية الفوروم.

ولقد كان يسبق القصر بواكى معمدة ومسقوفة Porticus تمتد بطول ١٠٠٠ قـدم ويصف المؤرخ سويتونيوس Suetonius هذا المنزل قائلاً: "لقـد كـانت كل الحجرات مذهبة ومن هنا جاء تعبير Aurea وفى نفس الوقت كانت توجد لآلئ ملتصقة بالجدران وحجرات الطعام الضخمة كانت مزيـنة بسـقوف عاجية يتدلى منها أجمل العطور وبعض حجرات الطعام كـانت تثبت على قرص يدور وبذلك تدور الحجرة حول نفسها ويستطيع الجالس رؤية المناظر الجميلة ويبدو أن جدران هذه الحجرة كانت زجاجية فصناعة الزجاج قديماً وصلت لدرجة عالية من النقاء فى العصر الرومانى وبها فتحات لرؤية المدينة كلها".

بالإضـــافة إلى صـــالة مستديرة تدور حول نفسها بها أحواض مليئة بالميـــاه أمـــا الغـــرف كانت مزينة بالزخارف الحائطية التى نفذها أشهر مصورين الرومان Fabolus.

لقــد أضـــافت فيـــلا نيرون للقصر الرسمى مضمون المنزل الريفى الأرســـتقراطى وذلـــك فى وسط المدينة وكان يحيط بهذا المنزل الحدائق الواسعة وأمام المنزل كانت توجد بحيرة كبيرة محاطة بمبانى وخلفها يوجد تـــل الـــ Celio بمناظره الخلابة وفى هذه البحيرة أرسيت قواعد مبنى الكولوسسيوم فى العصــــر الفيـــلافى غير أن بناء هذا المنزل توقف بموت

نيرون فقام الإمبراطور أوتو Otto لإكمال البناء خلال الفترة القصيرة من حكمه إلا أن البناء توقف في عصر الفيلافيين الذين شعروا بكراهية الشعب للإمبراطور نيرون فقاموا بتدمير جزء كبير من هذا المنزل وأبقوا فقط على جزء صغير منه وهو القسم الذى سكن فيه كل من الإمبراطور Vespasian و Titus، ولقد بنى Tittus في جزء من المنزل حمامات لم يبق منها شيئاً الآن وأخيراً أرسى دوميشيان قواعد الأساس لحماماته الضخمة التي أتم بنائها تراجان وحملت اسمه.

تخطيط منزل Domus Aurea

تظهر في البداية الـ Porticus وخلفه قاعة الاستقبال Vertibulo كان يوجد وسطها تمثال للإمبراطور نيرون تحول بعد ذلك لآلهة الشمس في عصر الدولة الفيلافية نظراً لكراهية الشعب الروماني لنيرون ويمثل إله الشمس وعلى رأسه تاج شكل أشعة الشمس.

وتحيط بقاعة الاستقبال حجرات ذات زوايا منحرفة، هذه الحجرات كانت مخصصة للطعام والتي يحدثنا عن فخامتها المؤرخون القدماء وكيف غطيت سقوفها بالصفائح العاجية الرقيقة ذات الثقوب التي يتدلى منها مختلف الزهور الطبيعية أو قنينات بها عطور. وفي أقصى الشمال توجد صالة ضخمة محاطة من ثلاث جهات بالأعمدة وفي وسط هذا الفناء توجد صالة صغيرة مستديرة مغطاة بقبة ذهبية والقاعة نفسها تفتح على عدة حجرات بها أحواض مائية سواء كانت مياه عذبة أو مالحة.

أما أجمل الصالات على الإطلاق فهي الموجودة إلى جهة اليمين وهي صالة ثمانية الأضلاع مغطاة بقبة ق قمتها فتحة مستديرة على طريقة قبة

البانـــثيون وتحيــط بهــا الحجــرات في شكل أشعة الشمس حول الصالة الرئيـسية.

وكان منزل نيرون من أوائل القصور الضخمة الذى قدم لنا أبنية ذات زوايا متعددة ومساحات واسعة إلى جانب أبنية صغيرة مغيراً بذلك الطراز الهندســـى البسيط للعمارة السابقة وبالإضافة لذلك استخدم فى منزل نيرون أسلوب بومبى الرابع وهو الأسلوب التى تستخدم فيه الألوان لتصوير أبعاد متعددة لأشكال معمارية تبدو وكأنها تظهر من خلفية ستارة.

ويظهر من عمارة هذا القصر تفضيل التقسيمات المساحية على حساب البســاطة والوضوح التى تميزت بها العمارة قبل ذلك. فالفكرة القديمة عن العمــارة والــتى تجعل من المبانى أماكن محددة بالأربعة جدران وسقف تغيرت فى هذا المبنى بفتح الجدران بواسطة النوافذ والأبواب والمشكاوات والـــ Exedrae والسقوف الخشبية.

وتعتبر عمارة هذا المنزل البداية للذوق الباروكى الذى سيتطور كثيراً فى عصر الإمبراطور هادريان.

ويجـــب أن نشير هنا إلى أنه بعد حريق عام ٦٤م نظمت روما على أســـاس معمارى جديد فظهرت المنازل ذات الطوابق المتعددة والواجهات المفـــتوحة بـــنوافذ، كما أنه ظهرت أيضاً البواكى المعمدة التى تسبق هذه المـــنازل، غيـــر أنه لم تعد تلك المنازل ملك الأسرة الواحدة بل أصبحت تؤجر لعدة اسر.

كذلـــك يرجع الفضــل لنيرون فى أن الـــ porticus أصبح يكون الواجهة الخارجية لكل المبانى فى الطابق السفلى.

المقابر الرومانية

تنقسم المقابر في عهد الرومان إلى أربعة أنواع:

١- **القبور**: وهي عادة عبارة عن أقبية تحت الأرض، وبحوائطها فتحات معقودة لوضع الإناء الذى يحتوى على رفات المتوفى بعد حرق الجثة.

٢- **المقابر التذكارية**: وهي عبارة عن أبنية مستديرة الشكل ذات اتساع معين محاطة ببواكي وترتكز على قواعد مرتفعة ولها سقف مخروطي الشكل.

٣- **القبور الهرمية**: وهي قبور تتخذ شكل الهرم وأدخلت في روما عقب فتح مصر عام ٣٠ ق.م وهي على شكل الأهرام.

٤- **الأضرحة**: وهي مبنى ضخم يضم رفات القادة والأباطرة المشهورين ومن **أهمها** ضريح هادريان الذى يعرف الآن باسم قلعة القديس San Angelo . وقد بدأ في بناء هذا المبنى عام ١٣٢م وانتهى في عام ١٣٩م.

وهو عبارة عن منصة مرتفعة الشكل يبلغ طول ضلعها ٧٦م ومغطاة بالحجر الإيطالي Travertino وكان هذا النوع من الأحجار يستخدم كثيراً بالمباني الرومانية.

وفوق هذه القاعدة يوجد إطار مستدير قطره ٦٤م وارتفاعه ٢١م وهو أيضاً مغطى بالـ Travertino والمرمر وفوق هذا الإطار يوجد الضريح نفسه الذى يعلوه قاعدة مربعة تحمل تمثال ضخم للإمبراطور هادريان فوق الـ Quadriga.

وقد استخدم فى هذا المبنى أحجار الجرانيت والألباستر المصرية مما يؤكـــد تأثر الإمبراطور هادريان بالحضارة المصرية نتيجة زيارته لمصر عام ١٣٠م.

التصوير الروماني

يعتبر التصوير على الحوائط الجدارية من أهم معالم وملامح الفن الروماني الذي وضع الأسس لهذا النوع من الفنون، ونظراً لعدم تواجد تراث فني أقدم من تصوير بومبي فقد بدأ الدارسون ملئ الفجوات الفنية هذه عن طريق دراسة اللوحات المصمورة الإيطالية والأتروسكية، بالإضافة لدراسة اللوحات المنحوتة وأشياء أخرى من الفنون الصغرى في شبه الجزيرة الإيطالية.

فقد كان التصوير المباني و الأيوني والذي يرجع إلى الفترة بين القرن الخامس والثالث ق.م كله ذو طابع جنائزي ومن أهمها مناظر المصارعين المرتبطة بعبادات جنائزية أو مناظر الموائد الجنائزية، وهذه المناظر نفذت بطريقة الخط التحديدي أو الرسم الملون، وأن كانت ليست بنفس المستوى الفني كما في بلاد اليونان، كما أنها لا تُظهر التطور المنطقي لتلك القفزة الهائلة التي نراها في تصوير بومبي.

وابتداء من القرن الثالث ق.م تظهر المنحوتات الغائرة في أواني الدفن الأتروسكية وهي بذلك أول بشائر الأتجاه لخداع النظر وقد فسر هذا بأنه من تأثير التصوير الهللينستي.

كذلك عن طريق دراسة المنحوتات فوق الأواني بالإضافة إلى أواني رماد المتوفي Urne تظهر كلها تأثيرات يونانية، فالموضوعات الأسطورية المصورة عليها كلها تصور أساطير يونانية، غير أن طريقة التنفيذ والنسب في المقايس بين الشخصيات المصورة ليست يونانية.

ومن أكثر الأساطير انتشاراً بين الأتروسكيين هي ذبح الأسرى الطرواديين فوق مقبرة باتروكلوس، غير أنه بالرغم من أن الأسطورة

إغريقية إلا أن الروح إيطالية وهذا يبرز من خلال إظهار العامل الإنسانى والشفقة على الأسرى.

أمـا بالنسبة للتصوير الأتروسكي في تلك الفترة فإنه لا يظهر فيه فقط الخط التحديدى وإنما استخدمت فيه أيضاً طريقة الـ Macchia وهى الـبقع، ولا عجـب فى ذلك فالتأثير الإغريقى على الحضارة الأتروسكية واضـح وملموس فى أكثر من جانب، إلا أن الطابع الأتروسكى والإيطالى يظهر من خلال الموضوع نفسه.

فـإلى جانب الصور التى تمثل الموائد الجنائزية بدأ منذ القرن الثالث ق.م ظهـور الاتجاهـات السـردية فى تـلك الرسومات مثلما في مقبرة Francois، وكذلـك بـدأت أيضاً تظهر مناظر من الحياة اليومية بمقبرة Goliné و Orvieto حيـث صور مطبخ مزدحم بالطباخين والخدم وهم يعـدون الطعـام بينما علقت قطع اللحم. هذا المنظر الملئ بالحيوية والذى يصـور مـناظر من الحياة اليومية يتشابه مع مناظر مقبرة الفران بروما حوالى ٥٠ ق.م. والذى سيتكرر أيضاً خلال العصر الإمبراطورى.

كما أنه يظهر فى رسومات المقابر الأتروسكية الميل لتمثيل التجمهر مثـلما فى مقـبرة Tifone تاركوينيا Tarqiunia حيث مثل تجمهر من صور موتى.

هـذه هى نماذج لمظاهر التصوير ما قبل الرومانى وبعد وهذه الفترة يحدثـنا الكتاب القدامى عن بعض المناظر المصورة الرومانية التى بقيت حتى أيامهم أمثال بلينيوس وكونتلياتوس.

ويحدثـنا كونتـليانوس عـن بعـض اللوحات التى تمثل مناظر من الأسـاطير اليونانية وخاصة من الحلقة الهوميرية.

أمـــا بالنسبة للمؤرخ Plinius فإنه لم يسترع انتباهه إلا تلك اللوحات ذات الطـــابع الســـردي والانتصـــاري، ويتعجب من أن شخص نبيل مثل Fabius مـــن عـــام ٣٠٣ ق.م الـــذي رسم بنفسه لوحات بقيت في معبد Saluste حـــتي عصر الإمبراطور كلاوديوس Claudius حيث أنه اتخذ من الفن سهنة كانت قاصرة فقط على العبيد أو الإغريق المحررين.

عـــلي أيـــة حال فإن المصادر القديمة تتحدث عن لوحات تصور الانتصارات العسكرية، وأن هذه اللوحات كانت تعلق في المباني العامة أو تحمل في مواكب الانتصارات، غير أنه من المعتقد أن هذه اللوحات لم تكن ذات قيمـــة فـــنية عاليـــة نظراً لأنها كانت تنفذ بشئ من العجلة ولم يكن الغـــرض منها إلا الطابع الدعائي كما أنه من المعتقد أن هذه اللوحات كان يقـــوم برســـمها مصـــورين أتروسك أو إيطاليون رومان أو رومان مثل المصـــور Malbio مـــن القـــرن الـــثاني ق.م أو إغريقي ومن أشهرهم ديمـــتريوس الســـكندري الجغرافي الذي كان متخصصاً في رسم اللوحات الجغـــرافية أو المـــناظر الخـــلوية أو ديونيســـوس المســـمي بـــ Anthropographos وكذلـــك الفـــنان Antifolus الذي اشتهر بتصوير الطـــبيعة الميـــتة Natura Morta مثل تصوير الزهور في أواني وكذلك اشتهر بتصوير الانعكاسات مثل انعكاس الوجه أمام النار أو أحد البحيرات.

بالإضافة لذلك يذكر Plinius اللوحات الأجنبية المتدفقة إلى روما بعد الانتصارات الرومانية في اليونان مما أثر على الذوق المحلي في مجال التصوير.

إذن هناك عناصر هللينستية وأخرى رومانية تظهر في التصوير ولكن حتى ولو أن الفنانين كانوا من النهـ . إلى روما إلا أن فكرة التصوير الانتصـــاري كـــانت رومانيـــة الطابع. ولقد ظهرت موضوعات التصوير

الانتصاري أيضاً في آخر عهد النبلاء والمثل الوحيد الذي بقي لنا هو جزء من مقبرة Esqulinum حيث صور في ثلاثة مناظر يعلو إحداهما الأخرى:

في اللوحة العليا منظر محادثة بين قائدين أمام حائط المدينة ثم محادثة أخرى بين أثنين من القواد مكتوب أسماؤهم بجانبهم وفي هذا المنظر جنود وزمار ثم أخيراً منظر معركة.

هذه المقبرة مؤرخة ما بين القرن الثالث والثاني ق.م. أما الأفريز بمقبرة بالقرب من Porta Magioré فوق الـ Esquilinum وهي متأخرة نسبياً وتصور مناظر من أسطورة روما وفي الأفريز مصور بناء مدينة الـ Lavenum إحدى مدن إقليم لاتيوم ثم معركة بين اللاتين والـ Rutuli وتأسيس مدينة Alba Longa وقصة Ria Silva وإنجاب التوأمين Remus و Rumulus ووضعهما في العراء.

استمر التصوير ذو الطابع الانتصاري بعد ذلك فقد صورت انتصارات بومبي و سولا ضد تيجاران وميثراديتيس وانتصارات تيتوس في الحروب ضد اليهود وكذلك الانتصارات التي أحرزها الإمبراطور سبتميوس سفيروس Septemius Severus

إلى جانب التصوير الانتصاري تواجدت نوعيات أخرى من التصوير مثل تصوير الجرائم فوق لوحات تحمل إلى المحاكم لأثارة الشفقة أو النقمة في هذه القضايا.

تصوير مناظر المصارعات

كذلك وجد تصوير مناظر للمصارعات لحملها في المواكب الجنائزية وأقدم هذه اللوحات على حسب قول Plinlus أنها ترجع إلى ١٠٠ ق.م وهي التي تحمل طابع الـ Pietas "الرحمة". بالإضافة لذلك فهناك

الخلفيات المصورة للمسارح Scaena التى انعكست أيضاً فى تصوير بومبى، بالإضافة إلى صور الـ imagines maiorum شجرة العائلة عند العائلات الأرستقراطية والتي كانت تجمع بخطوط تبدو معها هذه الصور الشخصية كأنها شجرة العائلة.

ويجب التنويه هنا إلى أن الأسماء الرومانية قليلة للغاية نظراً لأن التصوير كان ذو أهمية ثانوية بالنسبة للعمارة ومن أسماء الفنانين الرومان الذين ذكرهم بلينوس هم الفنان Studius والفنان Arilbius من العصر الأوغسطسي والفنان Famulus الذى زين الـ Domus Aurea.

إذن فالظروف التى خضع لها التصوير في روما تختلف تماماً عما كان عليه الحال فى بلاد اليونان التى وضعت الرسامين فى المقام الأول بين الفنانين وحيث كانت الصورة عبارة عن لوحات تعلق في المعابد. أما فى روما فإن المشتغلين بالتصوير لم يكونوا سوى العبيد أو المحررين من الإغريق. وكان التصوير فى مكانة أقل من العمارة، غير أن هذه الظروف تغيرت بتغير نوعية الحياة العامة في أواخر العصر الجمهورى، حيث هجر الفنان المعابد إلى المنازل الخاصة حيث استخدم الرومان التصوير فى زخرفة الجدران وفتحها على آفاق واسعة مما يتناسب مع طبيعتهم العملية التى دفعتهم إلى استخدام التصوير فى خدمة العمارة.

وهكذا لم يعد التصوير في لوحات منقولة تحمل معها الشهرة للفنان، وإنما أصبح الفن محصوراً في نطاق واحد ومعرض للتلف بتعرض للمبنى نفسه لأى حادث كحريق مثلاً، ولقد خفي هذا الطابع عن بلينيوس نفسه الذى لم يكن يقدر إلا الأروعة اللوحات الكلاسيكية.

على أية الأحوال فإن التصوير الرومانى برز إذن فى الزخارف الحائطية منذ القرن الأول ق.م. وطوال العصر الإمبراطورى وللأسف

ليس لدينا إلا أمثلة قليلة ومعظمها محصور في مدينة بومبي التي تعتبر في درجة ثانوية بالنسبة للعاصمة روما.

التصوير في بومبي

التصوير في بومبي محصور في فترة زمنية محددة ما بين ٦٣ – ٧٩ م حيث أن المدينة تعرضت عام ٦٣م لزلزال عنيف هدم معظم المباني.

ولقد أظهر Mau أن ثلاث أرباع صور بومبي كانت على جدران بنيت بعد الزلزال أو فوق جدران مرممة بعد هذا الزلزال العنيف بالإضافة إلى أن الجزء الأكبر من تصوير بومبي كان عبارة عن زخارف لمنازل هذه المدينة التي تظهر اختلاف واضح في المستوى الفني لهذه الزخارف بالإضافة لاختلاف الطرق التنفيذية التي استخدمت فيها والتي ترجع إلى أصول مختلفة.

ويجب التنويه هنا إلى أن الكثير من صور بومبي عبارة عن نسخ للوحات الشهيرة الكلاسيكية والهللينستية، ونظراً لأن التصوير في بومبي شأنه في شأن معظم التصوير الذي وصل إلينا حتى الآن، أي أنه زخارف حائطيـة، وبالتالي فقد كانت له وظيفة معمارية أكثر منها تصويرية لذلك نجد أن الموضوعات والرسومات والألوان كلها كانت تخضع لتقسيمات الجدران التي كانت مصورة من البلاط السفلي وحتى السقف وكذلك كانت خاضعة للأثاث الروماني نفسه الذي كان يتميز بخفته وسهولة نقله. لذلك لم يكن منطقياً أن تعلق أشياء على الجدران حتى لا تقطع هذه الزخارف.

أما في بلاد اليونان فإن التصوير كان على شكل لوحات توضع فوق رفوف معلقة فوق هذه الجدران، لذلك نجد أن زخارف بومبي عند تقليدها

لسلوحات الشهيرة اليونانية كانت أيضاً تصور وحولها أفاريز مرسومة أو يرسم تحتها رفوف كما كان الحال بالنسبة لبلاد اليونان.
وقد قام العالم الألماني أوجست ماو August Mau في عام ١٨٨٢ بتقسيم أساليب التصوير في مدينة بومبي إلى أربعة أساليب شهيرة لازالت تستخدم حتى الآن رغم مرور أكثر من قرن من الزمان على هذا التقسيم وهو كالآتي:

(١) الأسلوب البومبي الأول ٢٠٠ – ٨٠ ق.م

وهو استخدام الألوان لتقليد حائط مغطى بلوحات مرمرية أو أية أحجار أخرى ملونة وفي الغالب كان يوجد كورنيش بارز من الجص Stucco فوق منطقة الـ Orthostate – وأحياناً في أعلى يوجد إفريز ملون مع تواجد عناصر معمارية كأبواب معلقة أو أعمدة بسيطة أو أفاريز مقسمة إلى ترجليف وميتوب.

وقد وجد هذا الأسلوب في العديد من المنازل ومن أشهرها Casa del Fauno.

ويرجع أصل هذا الأسلوب إلى العالم الهللينستي وبالذات الإسكندرية حيث عثر على نماذج مختلفة من الزخارف المعروفة باسم ad zones وهي المرحلة السابقة للأسلوب الأول مع تواجد نماذج للأسلوب الأول بهذه المدينة ترجع إلى القرن الثاني ق.م مثل مقابر مصطفى كامل ومقابر سيدي جابر والأنفوشي.

بالإضافة إلى تواجد الأسلوب الأول في ديلوس بمنازل سابقة على هدم القائد Sulla لهذه المدينة في عام ٨٦ ق.م.

(٢) الأسلوب البومبي الثاني ٨٠ – ٢٠ ق.م

في هـذا الأسـلوب ظهـر بوضـوح أكثر مبدأ خداع النظر ويمكننا ملاحظة وجود أربعة مراحل ــ وليست واحدة ــ هم:

(أ) وهي أقدمهـا وقـد وصـلت إلى روما في بداية القرن الأخير للعصر الجمهـوري وتـتميز بتصـوير الأعمدة المقامة فوق قواعد ضخمة مصـورة عـلى هيئة حجرية ذات نتوءات غائرة كما كان الحال في الأسلوب الأول وبعد ذلك صور الفنانون أشخاصاً بين هذه الأعمدة.

ولقـد عـثر على هذا الأسلوب في روما في منزل Griffi dei بتل الـبلاتين ونظـراً لتواجد فسيفساء في أرضية هذا المنزل من الـ Opus Scutulatum يـرجع إلى أواخر القرن الثاني ق.م لذلك فمن المرجح أن الأسلوب الأول دخل إلى روما في أواخر القرن الثاني وأوائل الأول ق.م، بينما في بومبي لم يستعمل إلا في عام ٨٠ ق.م.

(ب) وهي الـتي يظهر فيها وبصورة واضحة مبدأ خداع النظر وفتح آفاق وأبعـاد مـتعددة فوق سطح الجدران المزخرفة إذ صورت مباني من البيـئة الهللينستية وكذلك العناصر المعمارية المصاحبة لها. وفي هذه المرحـلة أيضاً يمكن ملاحظة تقسيم الجدران إلى لوحات كبيرة تحمل صـورة هـذه المـباني والعناصر المعمارية بينما في حالات أخرى تصـور Megalographia الشهيرة لبعض الشخصيات بحجم كبير والصور الأسطورية حيث صورت الشخصيات بحجك كبير وفيلسوف ــ ربمـا أبقـراط ــ مثـلما في فيلا Boscoreale ٥٠ ق.م، وهذه الشخصيات تنفصل عن بعضها بواسطة أعمدة تمتد بارتفاع الجدران ومزينة بنتوءات مربعة.

(ج) فى هـــذه المرحلة صور الفنان مناظر معمارية حقيقية محاطة بعديد مـــن الأعمـــدة الضخمة كذلك صور مبانى مستديرة θολοι ومناظر أخرى تمثل مناظر من المدينة بواجهات المنازل والحدائق والفيلات.

هـــذه المناظر صورت بواقعية شديدة وبدقة متناهية تجعلنا نشعر أننا أمـــام لقطات سينمائية بما فيها من ديناميكية نظراً لأن خلفية المناظر ذاتها تفـــتح على مشاهد خلوية يتحرك فيها العديد من الأشخاص مثلما نرى فى منزل بوسكوريال **Villa Boscoreale** .

(د) وهى أخـــر مرحـــلة قسم فيها الجدران إلى مقصورة رئيسية وأخرتين جانبيـــتين يظهـــر فيها تأثير المسرح المعاصر فى هذه المقصورات الثلاثة.

فى الوســـط مـــثل θολοι بـــالأعمدة رمـــزاً لقدســـية هذا النوع من المســـرحيات وهـــو يرمـــز إلى المسرح التراجيدى. بينما تلك التى ترمز للمســـرحيات الكوميدية استخدم لها منظر المدينة لاتصـــال ذلك بمسرحيات ميناندرز التى تقوم على تصوير مناظر من الطبيعة.

بينما الثالثة تصور المناظر الرعوية بتواجد الصخرة أى أنه ذو طابع خلوى لأنه متصل بالدراما الساتيرية.

ومـــراحل الأسلوب الثانى ليست متتابعة زمنياً فالأولى فقط هى الأقدم بيـــنما المـــراحل الـــثلاث الأخرى متعاصرة زمنياً، بينما نجد أن المرحلة الرابعة تجنح جنوحاً كاملاً إلى الخيال مبتعدة عن التصوير الحقيقى للأشياء وهـــو الأســـلوب الذى تأكد فى الأسلوب الثالث الذى بدأ مع هذه المرحلة. لذلك نجد أن هناك وحدة فى الأسلوب بين المراحل الثلاث أ – ب – جـــ.

ويمكن أيضاً ملاحظة أن الأسلوب الثانى قد عكس بشكل واضح مبدأ خداع النظر إذ تنفتح الجدران بواسطة الألوان على آفاق وأبعاد أكثر بكثير من الحدود الطبيعية للجدران.

(٣) الأسلوب البومبى الثالث ٢٠/١٥ ق.م – ٤٠ م

كـــان نـــتيجة طبيعية ورد فعل للأسلوب الثانى وبدأ فى الظهور فى الخمســــة عشـــر عامـــاً الأخيرة ق.م. وبدأت ملامحه تتبلور عندما بدأت العناصر الزخرفية البحتة تحل محل الأسلوب المعمارى السائد فى الأسلوب الـــثانى. فـــلم يعد الفنانون فى حاجة إلى خداع النظر بفتح الآفاق والأبعاد المـــتعددة وإنما هدفوا إلى استخدام عناصر زخرفية دقيقة فوق خلفية ذات لون قاتم ففى الهياكل المعمارية بعد فقدانها لوظيفتها الأساسية فى تصوير أبعاد متعددة فوق الجدران أصبحت مجرد رموز مستعملة فى الزينة وبعيدة كل البعد عن الشكل الحقيقى للأشياء التى كانت تتميز به صور العمارة فى الأسلوب الثانى.

أيضـــاً الأعمـــدة بعد أن كانت ترتكز على قاعدة الجدران فى منظر معمـــارى بحـــت أصـــبحت تبدو كما لو كانت معلقة كما اكتسبت المظهر الخيـــطى وامـــتلأت كـــلها بالعناصـــر الزخـــرفية النباتية والزخرفة ذات الموضوع الأسطورى أو الخلوى أو الموضوعى بعد أن كانت مقسمة إلى ثـــلاث مقصـــورات تركزت فى لوحة رئيسية فى وسط الجدران. أما بقية الجـــدران فإنهـــا قسمت إلى عديد من الأقسام بواسطة شمعدانات وأعمدة خيطيـــة لون أبيض وأصبحت تملأ بالأطفال الأسطوريين أو الفستونات أو بعـــض العناصـــر الزخرفية المصرية مثل نبات اللوتس وأبو الهول وآلهة مصـــرية أخرى تظهر فوق الأعمدة أو الدعامات أى أن الزخرفة فى هذا

الأسلوب فقدت القوة والعظمة اللتان تميزت بهما زخرفة الأسلوب الثانى واكتسبت الدقة المتناهية وظهرت الزخارف كما لو كانت سجاجيد شرقية غنية بعناصر زخرفية دقيقة معلقة فوق الجدران حيث لا تبدو هناك آثار المسامير التى علقت فيها ومن أهم أمثلة هذا الطراز Villa Imperiale, Villa L. Fronto.

(٤) الأسلوب البومبى الرابع ٤٠ – ٧٩م

فى أواخر عصر نيرون وعندما انتشرت عناصر الأسلوب الثالث فوق جدران منازل روما وبومبى اتجهت مجموعة من الفنانين إلى أسلوب جديد يعتمد على مناظر مأخوذة من العمارة بوجه عام، ومن المسرح بوجه خاص ولهذا فإن ذلك الأسلوب الجديد يعتبر امتداداً لعناصر الأسلوب الثانى المعمارى وقد اتجه هذا الأسلوب إلى إلغاء الحدود الطبيعية للجدار مستخدماً عناصر فنية وأساليب تعتبر امتداداً لعناصر الطراز الثانى الذى يتميز بأسلوب خداع النظر ورسم أبعاد متعددة للصور المرسومة لذلك يعتبر الأسلوب الرابع امتداداً للأسلوب الثانى فى بومبى إلا أنه بالرغم من أن كلا الأسلوبين يعتمد على تصوير أشكال معمارية ومدن كاملة ومناظر خلوية إلا أن الأسلوب الرابع يختلف عن الثانى فى عدة نقاط:

أولاً: الأشكال فى هذا الأسلوب ليست واقعية مثلما فى الأسلوب الثانى بل عمد الفنان إلى الخيال فى تصويره للأشكال المعمارية.

ثانياً: لم يراع الفنان الدقة اللازمة فى إظهار التناسب بين أجزاء الأبنية ولكنه تم بإعطاء العمارة المظهر البارز وذلك بتصويره أعمدة ذات قواعد ضخمة مما يخدع الناظر ويجعله يشعر أن أعمدة المستوى الأول

تبرز عن مستوى الجدار ومن أهم أمثلة هذا الطراز المنزل الذهبي لنيرون Domus Aurea .

ومما سبق نستطيع أن نتعرف على خصائص التصوير الروماني في النقاط التالية:

١- اعتمد التصوير الروماني في بداية الأمر على المصورين الإغريق الذين تهافتوا نحو روما لجمع الثروات ولجلب الشهرة.

٢- إن أكثر اللوحات الجدارية المكتشفة في بومبي ذات أصل إغريقي ولكنها نفذت في شكل روماني.

٣- إن أكثر موضوعات التصوير كانت مستقاة من الأساطير والمواقع الحربية أو كانت صوراً شخصية.

٤- كانت مادة التصوير هي الفسيفساء أو الفرسكو أو التصوير بالألوان الممزوجة بالغراء أو بالشمع الذائب.

٥- اعتنى المصور الروماني بتزيين صوره بإطارات زخرفية مرسومة.

٦- اهتم المصور الروماني بإبراز التعابير النفسية والعاطفية على وجوه من صورهم.

النحت الرومانى

البدايات الأولى لفن النحت الرومانى

منذ تأسيس روما عام ٧٥٣ ق.م مرت فى تاريخها السياسى بمرحلة الحكم الملكى وحتى عام ٥٠٩ ق.م ثم تحولت إلى نظام الحكم الجمهورى. وقد خضعت روما فى أواخر العصر الملكى للسيطرة الأتروسكية ما يزيد عن نصف قرن حيث خضعت روما فى هذه الفترة الأخيرة من العصر الملكى وبداية العصر الجمهورى فى أوائل القرن الخامس ق.م فنياً للتأثير الأتروسكى وخاصة فى مجال التماثيل فاستخدمت مادة التراكوتا فى صنع التماثيل. ولم ينته التأثير الأتروسكى بانتهاء السيطرة الأتروسكية على روما حيث كان الرومان يستعينوا بالفنانين الأتروسكيين عند احتياجهم لإقامة تماثيل أو زخارف للمعابد.

وقد تضاعف التأثير الأتروسكى على مظاهر الفن فى روما عندما قامت روما بالاستيلاء على المدن الأتروسكية خلال القرنين الرابع والثالث ق.م مثل مدينة فيى Veii وبرانيستى Praeneste. وقد عمدت روما إلى تخليد الشخصيات التاريخية الرومانية لأغراض سياسية ودعائية أمام الشعوب الإيطالية التى تتفوق حضارياً على الرومان مثل الأتروسكيين وإغريق جنوب إيطاليا وأهالى كمبانيا.

ونفس النتيجة حدثت حينما أخضعت روما المستعمرات اليونانية فى جنوب إيطاليا ثم فى بلاد اليونان ذاتها مما أدى إلى ازدياد تدفق الأعمال الفنية اليونانية على روما سواء فى مجال التماثيل أو اللوحات المنحوتة مما كان له أكبر الأثر على تطور الذوق الفنى للرومان بعد

الاســـتيلاء على مدن تارنتوم وسيراكوز حيث تدفقت على روما العديد من أعمال مشاهير الفنانين اليونانيين من تماثيل برنزية ومرمرية وأواني فاخرة جلبها الرومان من استيلائهم على مدن مثل مقدونيا وغيرها. ومع سيطرة الــرومان عــلى البلاد المجاورة وخاصة بلاد اليونان وفي عام ١٤٦ ق.م تدفق الفنانون الإغريق على روما للعمل هناك ولجلب الشهرة الواسعة في عــالم روما المتسع وكذلك كان الحال مع الفلاسفة اليونانيين الذين اتصلوا بــروما طلباً للكسب وبهذا وضعت الثقافة اليونانية أساس المدينة والروح الرومانية .

وقــد تميــزت الصور الشخصية الرومانية بالعديد من المميزات التي عكســت الطــابع الــروماني رغــم تأثر الفن الروماني عموماً بمؤثرات أتروسكية ويونانية، ومن هذه المميزات:

١- إظهــار العواملــل النفســية كعوامل طبيعية في البشر وليس كعوامل مثالية.

٢- إبراز الحزم والقوة سواء من خلال التعبيرات النفسية أو من خلال حركة التمثال.

٣- اســتخدام مبدأ خداع النظر في طريقة تنفيذ الشعر في الفترة الأولى من النحت.

٤- لــم يكن احتضان الرومان لفكرة الخلود عن طريقة الارتباط بالآلهة بعد الموت ولكن عن طريق تخليد ذكرى وفضائل هذه الشخصــيات الــتاريخية الــرومانية، ومن هنا نشأت عبادة الأسلاف حيث أراد الرومان تخليد فضائل قادتهم الذين اسدوا خدمــات جليلة لروما، حيث تم صنع تماثيل شخصية تعكس

ملامح الشخص المتوفى وتوضع فى المنازل لكى يتم عبادتها من قبل أفراد الأسرة.

٥- عكست التماثيل الشخصية الواقعية المجردة التى ورثها الفن الروماني عن الفن الأتروسكى مع روعة الصقل والاهتمام بتفصيلات الشعر وثنيات الملابس التى تعكس التأثير اليونانى.

٦- ازدياد التأثيرات الهللينستية في فن الصور الشخصية الرومانية وذلك بعد استيلاء الرومان على العالم الهللينستى.

٧- ظهور التيار الشعبى جنباً إلى جنب التيار الرسمى الذى يصور القادة والعظماء حيث ظهرت صور لعامة الشعب اتسمت بالتلقائية الرومانية فى تصوير الواقعية المجردة واستخدام مبدأ خداع النظر في تنفيذ ثنيات الملابس وتجاعيد الوجه بالإضافة لتنفيذ الشعر، كذلك ظهور الترابط النفسى بين الشخصين المصورين.

مراحل النحت فى العصر الإمبراطورى

يبدأ العصر الإمبراطورى الرومانى بالإمبراطور أوغسطس وهو اللقب الذى منحه مجلس السناتو لأوكتافيوس فى عام ٢٧ ق.م ويستمر هذا العصر حتى القرن الرابع الميلادى.

النحت فى عصر أوغسطس

شهد عصر الإمبراطور أوغسطس تطوراً أو تقدماً ملحوظاً فى كل مناحى الحياة وعلى رأسها الناحية الفنية حيث تدفق على روما الفنانين

الإغــريق مــن كــل أنحاء الإمبراطورية واتجهوا إلى تقنيد وإعادة إحياء الفـنون الكلاسيكية التى شهدتها بلاد اليونان من قبل. وقد حرص الرومان على اقتناء الأعمال الكلاسيكية لتزيين قصورهم وفيلاتهم بهذه الروائع.

ومــن أهم ملامح النحت فى العصر الأوغسطسى تصوير مناظر أسطورية أو رمزية وكذلك تصوير موضوعات تاريخية وأحداث عسكرية، والميــل إلى تصــوير العناصر الطبيعية مثل النباتات والميل نحو تصوير جمهــرة من الأشخاص فى اللوحات المنحوتة أو أشخاص منفردة تنفصل عن خلفيات اللوحات النحتية.

ومــن أهم أمثلة النحت فى عصر أوغسطس مثالان هامان أولهما مذبــح الســلام Ara Pacis الذى بدأ العمل فى بنائه عام ١٣ ق.م بمناســبة عــودة الإمــبراطور أوغسطس منتصراً من أسبانيا وبلاد الغال وأفتتح هذا المذبح فى عام ٩ ق.م. ويتميز النحت فى هذا المذبح باستخدام العناصــر الطبيعية مثل النباتات والأشجار والأزهار التى تظهر دائماً فى أرضــية وخــلفية المشاهد وكذلك استخدام مبدأ خداع النظر لإظهار تعدد الأبعاد فى عمق المنظور والحرص على إبراز شفافية الملابس وتفصيلات الثــنيات. وقــد اهتم الفنان كذلك بإظهار التفاصيل الصغيرة مثل تصفيف الشعر وأشكال الأزهار والنباتات.

ويعبر هذا العمل الفنى عن القوة الرومانية التى كانت كفيلة لتحقيق الخير والنماء لبقية الشعوب التى تخضع للسيطرة الرومانية كما يتميز هذا العمل بدقة الصقل وتعدد الأبعاد فى عمق المنظور.

ويظهــر فى هــذا العمل تأثير العديد من المدارس الفنية سواء فى بلاد اليونان حيث ظهرت المدرسة النيوأتيكية وكذلك مدارس فنية من آسيا الصغرى.

أمـــا في مجال الصـور الشخصـية فقد ظهر الطابع الكلاسيكي على ملامــح صـور أوغسطس وكذلك المثالية المطلقة التي تصور الإمبراطور وأفــراد عائلــته في أبـــهى صوره وإنطباع صورة وملامح الإمبراطور أوغســطس عــلى معظم الشخصيات الإمبراطورية اللاحقة له نظراً لأن ملامحه أصبحت رمزاً للقوة والعظمة الرومانية.

أمـــا ثاني الأمثلة الهامة في منحوتات عصر أوغسطس فهو تمثال كامل له محفوظ في متحف الفاتيكان ويطلق عليه اسم بريمابورتا Prima Porta ويظهــر هــذا التمــثال الطابع البطولي حيث يصور الإمبراطور أوغسطس في الزى العسكرى الكامل وهو يتفق كثيراً في ملامحه مع تمثال الدوريفــوروس (حـــامل الــرمح) للفنان اليوناني بولكليتوس ويصور هذا التمثال على صدر الإمبراطور مناظر تسليم الشارات الرومانية التي سلبها أحد الملوك الفرثيين وهو يقدمها لأحد أتباع الإمبراطور وقد أحيط المنظر بـــالعديد مـــن المــناظر الرمزية الدينية. ويتميز هذا العمل الفني بظهور العناصر الإيطالية واليونانية جنباً إلى جنب خاصة في شكل تصفيف الشعر والوقفة وتصوير ثنيات الملابس.

ويــتميز الــنحت في عصر أوغسطس بظهور العديد من الصور الشخصــية أو رؤوس تصور الإمبراطور أو زوجته أو أحد أفراد العائلة الإمــبراطورية. كذلك يتميز هذا العصر بظهور فن النحت على الأحجار الكــريمة Cameo الــتي كـــانت تستخدم لختم الرسائل الإمبراطورية أو للإهداءات على مستوى الحكام، وتعكس هذه الأحجار الكريمة الاتجاه العام في عصـــر أوغسطس حيث تجاورت الشخصيات الحقيقية مع الشخصيات الأســطورية والشخصيات الرمزية، كما أن تصور الشعوب المغلوبة على

أسـرها مـن الأقاليم التي سيطرت عليها روما وتصويرهم في وضع الذل والمهانة والاستكانة.

النحت في عصر الأسرة الأيولية – الكلاودية

وتمـتد حكم هذه الأسرة من ١٤ م وحتى ٦٨ م وتشمل الأباطرة تيـبريوس وكاليجولا وكلاوديوس ونيرون. ويعتبر النحت في عصر هذه الأسرة فترة انتقال بين مميزات النحت في عصر أوغسطس وبين مميزات الـنحت في العصـر اللاحـق وهو العصر الفيلافي، حيث يظهر الاتجاه الكلاسـيكي الـذي كـان سائداً في عصر أوغسطس وتتغلب على ملامح الوجـوه تأثيـرات الضوء والظل لتعكس مدى صرامة بعض الشخصيات الحاكمـة مثل نيرون وكذلك يستمر الطابع الهللينستي، ويبدأ ظهور اتجاه تعبيري واقعي يتقارب مع الاتجاه التعبيري في العصر الجمهوري وخاصة في صور الأفراد من خارج العائلة الإمبراطورية الحاكمة.

وفي مجـال الفـن الشـعبي استمرت الاتجاهات المعبرة عن الفن الشعبي في العصر الإمبراطوري في نفس المجال الجنائزي الذي ظهر في أواخر العصر الجمهوري حيث ظهرت منحوتات لأحد بائعي السكاكين أو لأحد بائعي الأقمشة أو الوسائد أو لمهندس معماري.

النحت في العصر الفيلافي

يمتد حكم هذه الأسرة الفيلافية التي نسبت إلى أول حكامها تيتوس فلافيـوس فسباسيانوس من عام ٦٩م – ٩٦م وتميزت هذه الفترة بوصول قـادة الجيوش إلى الحكم والقضاء على القوات في الإمبراطورية وحركة الإصلاحات الضخمة.

وقد تميز النحت في هذه الفترة بالعديد من المميزات:

١- كثرة العناصر الزخرفية التي تفتقد لوحدة فنية واحدة.

٢- وجود الاتجاهات الكلاسيكية ممثلة في لوحات قصر Cancelleria.

٣- استمرار تصوير الأحداث التاريخية كما في قوس تيتوس.

٤- استمرار تمثيل الفن الشعبي كما في مقبرة الهاتيري.

٥- تطور العناصر الزخرفية التي تظهر الذوق الباروكي.

٦- تمثل الأسرة الفيلافية عودة فنية وسياسية لمبادئ العالمية التي سادت في عصر الإمبراطور أوغسطس.

٧- كثرة الأعمال الفنية التي جاءت نتيجة للنهوض بالحياة الفكرية والفنية في هذا العصر.

٨- حرص النحاتون على تصوير الأشخاص في عدة اتجاهات في نفس القطعة النحتية فبعضها يتجه إلى الأمام نحو المشاهد وبعضها يتجه إلى اليمين والبعض الآخر إلى اليسار.

٩- ظهور الأثر اليوناني في تصوير بعض الأشخاص الأسطورية أو الحقيقية.

١٠- استمرار تصوير مهن المتوفين على المقابر الخاصة بهم مما يؤكد على استمرارية الاتجاه الشعبي في الفن الروماني في هذا العصر.

١١- في مجال الصور الشخصية تميزت باستخدام خداع النظر في إبراز التفاصيل الخاصة بالإضافة إلى استمرار الاتجاه الكلاسيكي الذي ظهر في العصر الأيولي – الكلاودي.

١٢- ظهور الاتجاهات التأثيرية عن طريق استخدام الضوء والظل فى إظهار التفاصيل الدقيقة.

١٣- البعد عن المثالية التى سادت فى العصر الأوغسطى والتحول إلى الواقعية خاصة فى تمثيل العمر الحقيقى حتى بالنسبة للأباطرة والعودة إلى ملامح العصر الجمهورى المتأخر بما فيه من صرامة واضحة نتيجة حكم الأباطرة الذين قدموا من الجيش.

العصر الذهبى للإمبراطورية الرومانية

يمتد هذا العصر منذ حكم الإمبراطور تراجان عام ٩٨ وحتى عام ١٨٠م حيث وصلت الإمبراطورية فى هذا العصر إلى أقصى درجات التوسع والازدهار السياسى والاجتماعى والاقتصادى والفنى نتيجة لسيادة السلام الرومانى فى الخارج وكفاءة الإدارة فى الداخل. ويتميز هذا العصر بأن اختيار الأباطرة الرومان كان يتم من خارج الأسر الحاكمة وذلك عن طريق التبنى.

النحت فى عصر تراجان

يعتبر عصر تراجان البداية الحقيقية لتكامل فن النحت الرومانى حيث اختفت الثنائية التى كانت سائدة قبل ذلك ما بين الطابع الرومانى والتراث الهللينستى لكى تحل محلها لغة فنية واحدة، ويتميز نحت هذا العصر بما يلى:

١- فى مجال الصور الشخصية يظهر طابع جديد يمكن أن نطلق عليه الطابع السياسى حيث تظهر الملامح ذات الخطوط الواقعية

والإنســـانية الـــتى تفوق المستوى العام وتظهر أكثر الإدارة وتفهم الحقوق والواجبات فى السلطة.

٢- اختــفاء تأثيـــرات الضوء والظل والتعبيرات العصبية التى كانت سائدة فى العصر الفيلافى والعودة إلى البساطة المطلقة التى تصل فى بعـــض الأحيـــان إلى حد الجمود فنجد أن ملامح الإمبراطور الممتلئة بالعظمة والقوة قد تحولت إلى ملامح بسيطة وجامدة.

٣- ظهـــور الشعر على شكل تاج فوق الرأس سواء فى صور الرجال أو صور السيدات.

٤- ظهور مجموعة الصور الشخصية التى تخرج من دروع مزخرفة بزخارف معمارية وذات أصول هللينستية وكان لها طابع جنائزى فى روما على عكس بلاد اليونان التى عكست الطابع الإيطالى.

٥- تمثيل الأجناس المتبربرة للتعبير عن القيم الرومانية لتلك الشعوب ورغبة الرومان فى الإشفاق على المهزومين (عمود تراجان).

٦- تصـــوير الألم لدى الشعوب الشرقية المنهزمة مع إضفاء الكبرياء والهـــدوء عـــلى تلك الشعوب المنهزمة بعكس وضع المهانة التى كانت تصور بها فى العصر الأوغسطى.

٧- ازديـــاد ظهور المبانى فى الخلفية المعمارية للأعمال النحتية حتى يمكننا أن نطلق عليها لفظ طبوغرافية النحت فى العصر التراجانى حيـــث ظهرت الأنهار والسفن والكبارى والغابات وبوابات المدن والحصون والقلاع.

٨- استمرار الاتجاهات الزخرفية التى سادت فى العصر الفيلافى.

٩- سادت الموضوعات التاريخية في الفن الروماني نتيجة لكثرة الفتوحات في هذا العصر، وظهر ذلك في السرد التاريخي والطابع الاقتصادي في عمود تراجان الشهير.

النحت في عصر هادريان

جاء الإمبراطور هادريان للحكم من خارج الأسرة الحاكمة وكان معروفاً بحبه وعشقه للثقافة الإغريقية والرحلات إلى الشرق. وقد اتسم عصره بالسلام بعد الحروب الدامية التي قادها تراجان وقيامه بنشاط عمراني واسع في روما وإيطاليا، لذا فقد تميز عصر هادريان في فن النحت بما يلي:

١- قلة اللوحات المنحوتة لعدم حدوث حروب معاصرة له حيث قلت اللوحات ذات الطابع التاريخي.

٢- تغلب الطابع الكلاسيكي الحديث وهو الطابع الذي يميل لتصوير الموضوعات الواقعية في الحياة.

٣- التعبير عن فكرة العالمية في المباني الضخمة العامة في روما وظهور سلسلة ضخمة من العملات المتداولة خارج وداخل إيطاليا التي مثلت تجسيداً للولايات المختلفة في أنحاء الإمبراطورية.

٤- إحياء الفن الكلاسيكي الذي إمتزج بعناصر مختلفة من أجزاء العالم الهللينستي وخاصة من مدارس آسيا الصغرى.

٥- ازدياد ظهور مناظر الصيد الممتلئة بالحيوية لما هو معروف عن حب الإمبراطور هادريان للصيد.

٦- شــهد عصـــر هادريـــان حـــركة كـــبيرة في نسخ الأعمال الفنية الكلاســـيكية ليس فقط بالنسبة للتماثيل ولكن أيضاً بالنسبة للوحات المنحوتة الكلاسيكية.

٧- تطـــور فن النحت على التوابيت الرومانية نتيجة لتغلب عادة الدفن للجثة على حرقها مما أدى إلى إلغاء وجود المذابح الجنائزية التي أصبحت مقصورة فقط على الآلهة.

٨- ظهور التوابيت ذات الطابع الزخرفي المزينة بزهور محمولة من أقـــزام أو رؤوس الميـــدوزا والمهـــرجين، وغالباً ما كان غطاء الـــتابوت مزين أيضاً بالأطفال الأسطورية أو بحيوانات وهي ذات مغزى رمزي إذ أنها ترمز إلى المتعة التي تنالها الروح في الحياة الأخرى.

٩- استمدت الصور الشخصية للإمبراطور والعائلة الإمبراطورية من الأشـــكال اليونانيـــة وظهـــرت اللحية كموضة يونانية تمثل البعد الفلســـفي للإمـــبراطور الذي صور على هيئة الفلاسفة اليونانيين، وظهر إنسان العين لأول مرة منحوتاً في عصر هادريان.

١٠- لم تعد الصور الشخصية تحتوي فقط على الرأس والرقبة وإنما اشتملت على جزء من الصدر يصل إلى منتصفه.

النحت في العصر الأنطونيني

يمـــتد هـــذا العصر من عام ١٣٨ وحتى ١٩٢م وهو يمثل الفترة الأخيـــرة من العصر الذهبي للإمبراطورية الرومانية وقد نجح أباطرة هذا العصر في تحقيق الاستقرار الاقتصادي في الإمبراطورية مما انعكس على

الإنفاق على التعمير وبناء المباني الهامة وازدهار الثقافة والعلوم الإغريقية مما انعكس على الفنون المختلفة ومن أهم مميزات النحت في هذا العصر:

١- توضح المميزات الفنية لهذا العصر مرحلة الانتقال من الكلاسيكية في عصر هادريان إلى مرحلة التعبيرية العنيفة التي تميز العصر الأنطونيني.
٢- التوسع في تصوير وتجسيد الولايات الرومانية على هيئة سيدات يرتدين ملابس خاصة بهذه الولايات ومزخرفة بزخارف تنتمي إلى هذه الولايات.
٣- العودة إلى تصوير المنحوتات ذات الطابع التاريخي نظراً لأن هذه الأحداث التاريخية لاحقة مباشرة لعصر هادريان.
٤- ظهور مناظر تجسد الشعب والسناتو الروماني مع ظهور بوابات روما وبعض الأشخاص الهامة والأعلام الرومانية.
٥- ظهور مناظر تعبر عن تأليه الأباطرة وزوجاتهم.
٦- الاستمرار في تقديم مناظر تعبر عن خداع النظر وتبرز عمق المنظور وظهور مفاهيم جديدة في التقسيم المساحي والميل نحو التعبيرية خاصة في عمود ماركوس أوريليوس.
٧- تعكس اللوحات المنحوتة الميل نحو استخدام الضوء والظل واستخدام الخطوط في الإطار الخارجي للأشكال المصورة والتفصيلات بالإضافة إلى استخدام المثقاب بشكل متكرر مع الاتجاه العام نحو الكلاسيكية.
٨- التفريق بين ملامح الأجناس المختلفة في العمل الواحد.
٩- لم تتبع الحوادث المصورة تسلسلاً تاريخياً وإنما كانت انتقاءً لبعض المشاهد دون المشاهد الأخرى.

١٠- استخدام الخطوط التحديدية العميقة للأشكال المصورة والتي تتكاثف تبعاً لها تأثيرات الضوء والظل.

١١- لم تقتصر الموضوعات المصورة على التوابيت على الطابع السردي للموضوعات العسكرية ولكن سادت أيضاً الأساطير اليونانية بالأسلوب الكلاسيكي وانتشار تصوير شخصيات دينية أسطورية. وأصبحت الزخارف المصورة لا تقتصر على بعض جوانب التابوت دون الأخرى، ولكنها مناظر متوالية فوق الجوانب الأربعة للتابوت مما يعكس التأثير الأسيوي في ذلك.

١٢- ظهور اتجاه جديد نحو تقسيم واجهة التوابيت إلى خمس مشكاوات بدلاً من ثلاث وعلى الجانبين مشكاوتان.

١٣- انتشار ظهور الأباطرة بالملابس العسكرية الكاملة والذي كان ممنوعاً من قبل في عصر أوغسطس الذي حرم ارتداء الملابس العسكرية داخل أسوار مدينة روما، ولم يعد يظهر الإمبراطور بالعباءة في زي الكاهن الأعظم.

١٤- شملت التماثيل النصفية الأذرع كاملة والوصول إلى أسفل الصدر وعكست تأثيرات الضوء والظل مع نضوج في الاتجاهات الكلاسيكية مع صقل التماثيل واستدارة الحدقة وتحديد إنسان العين.

١٥- اختفاء التعبيرات الحالمة التي سادت في عصر هادريان وحل مكانها تعبيرات الاكتئاب النفسي في تقابل الضوء والظل في خصلات الشعر.

النحت فى عهد الأسرة السيفيرية

يبدأ حكم هذه الأسرة بالإمبراطور سبتميوس سفيروس فى عام ١٩٣ وهو من أصل ليبى وزوجته من أصل سورى مما أعطى دفعة كبيرة للعمران فى مدن ليبيا وسوريا.

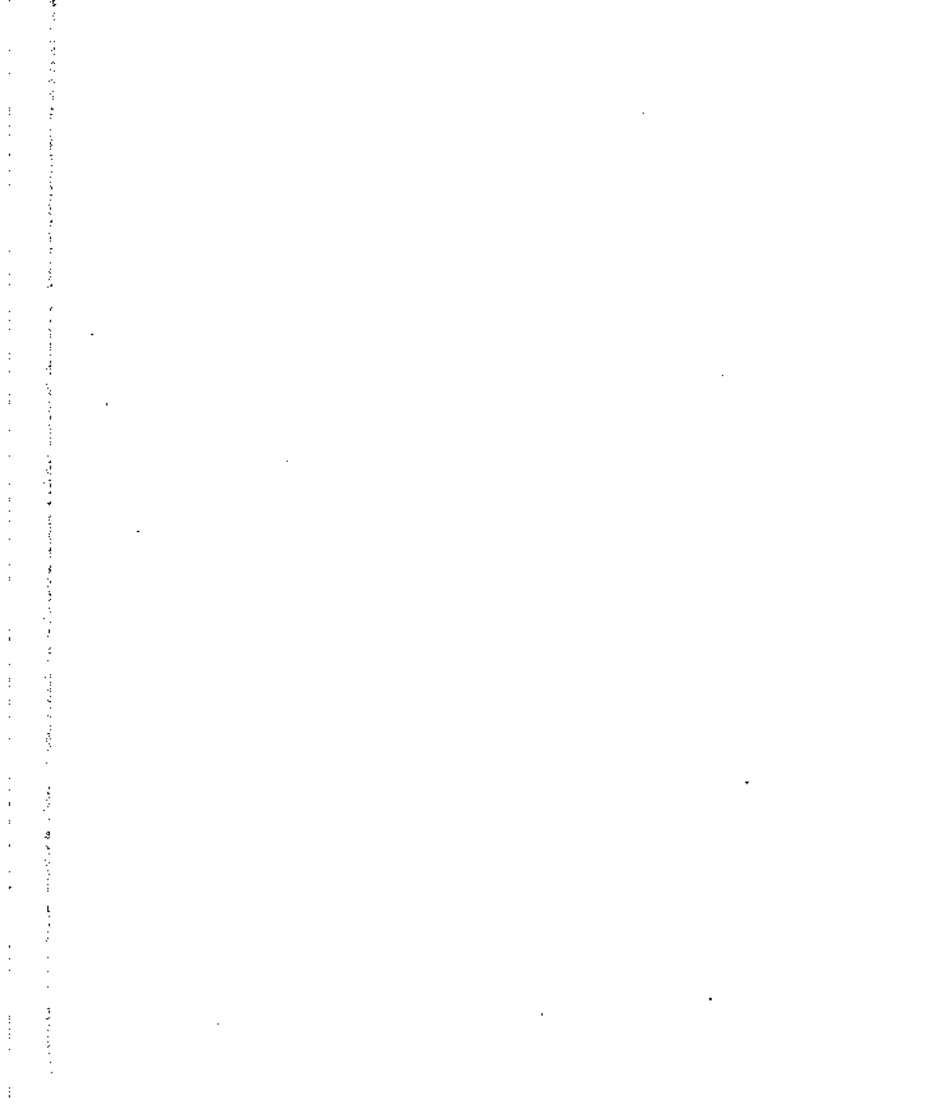
وقد تميز فن النحت فى هذا العصر بالآتى:

١- وجود عدة تيارات فنية منها الكلاسيكية والأنطونينية والتعبيرية والأوريليانية واتجاه فنى جديد يعتمد على المنحوتات الخطية التى يغلب عليها الطابع الزخرفى.
٢- استخدام الخطوط العميقة لتحديد الشخصيات المصورة وأيضاً لتحديد ثنيات الملابس.
٣- استمرار السرد التاريخى فى المناظر المصورة على قوس سبتميوس سفيروس فى روما مع عدم وجود فواصل بين الأحداث وظهور مجموعات كبيرة من الأشخاص فى المنظر الواحد.
٤- استخدام مبدأ خداع النظر بطريقة استخدام الخطوط التحديدية العميقة للشخصيات المصورة، وبتجاور الرؤوس الملتحية مع استخدام الخطوط العميقة لثنيات الملابس.
٥- ازدياد تأثير مدارس آسيا الصغرى الفنية خاصة فى الزخارف المعمارية مثل الأفاريز وتيجان الأعمدة وظهور العناصر الحيوانية والنباتية، وظهور تيجان الأعمدة مزخرفة لأول مرة بصور الأشخاص الأسطورية.
٦- استمرار ظهور اللحية الكثيفة مع زيادة طول شعر اللحية التى تصل إلى الرقبة.

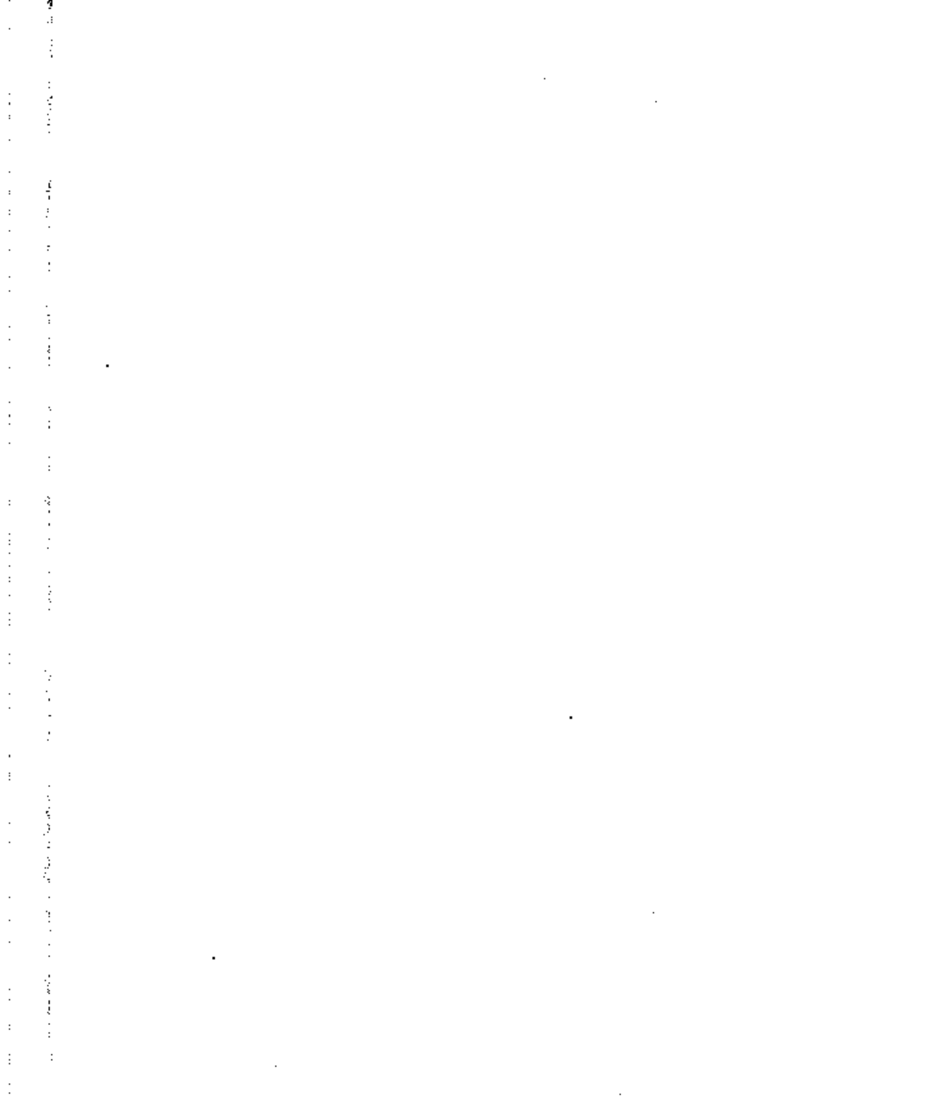
٧- استمرار تحديد إنسان العين ولكن عن طريق عمل فجوة عميقة في الحدقة تتجه إلى أعلى.

ويستمر النحت الروماني في عهد الأسرة السيفيرية في القرن الثالث على نفس النمط الذي ساد في عصر الأسرة الأنطونينية حتى جاء عصر دقلديانوس وشهد أحداثاً تعتبر من أحلك الفترات في تاريخ الإمبراطورية الرومانية نتيجة لانتشار المسيحية وما تبع ذلك من اضطرابات سياسية وعسكرية واجتماعية.

وبعد موت الإمبراطور جالينوس ٢٦٨م يلاحظ اختفاء معظم الاتجاهات الفنية التي كانت سائدة قبل ذلك إذ تحولت القيم التعبيرية في أواخر هذا القرن إلى الجمود وزاد استخدام الاتجاه الهندسي سواء في المظهر الخارجي للوجه أو الجسم وعاد الفن الروماني إلى بداياته مع غروب شمس العاصمة روما وبزوغ عصر عواصم جديدة شرقية سحبت البساط من تحت أقدام روما التي ظلت مهيمنة على العالم القديم أكثر من أربعة قرون من الزمان.



لوحات الفنون الرومانية



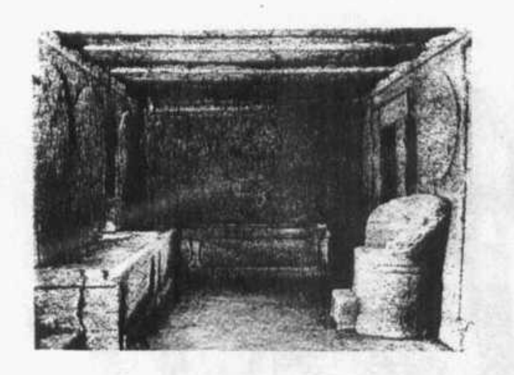


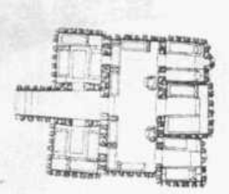
خريطة الإمبراطورية الرومانية



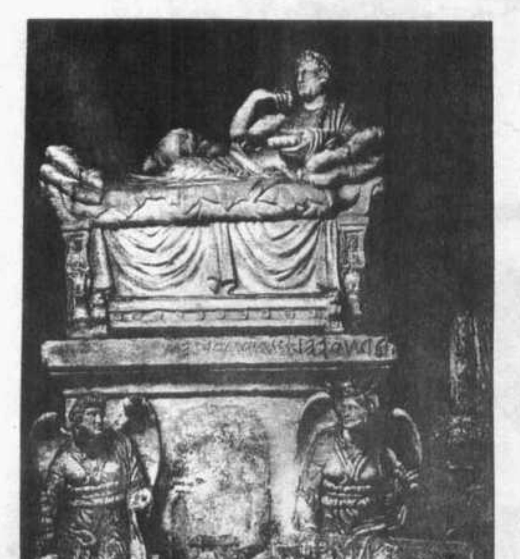
خريطة شبه جزيرة إيطاليا وموقع روما



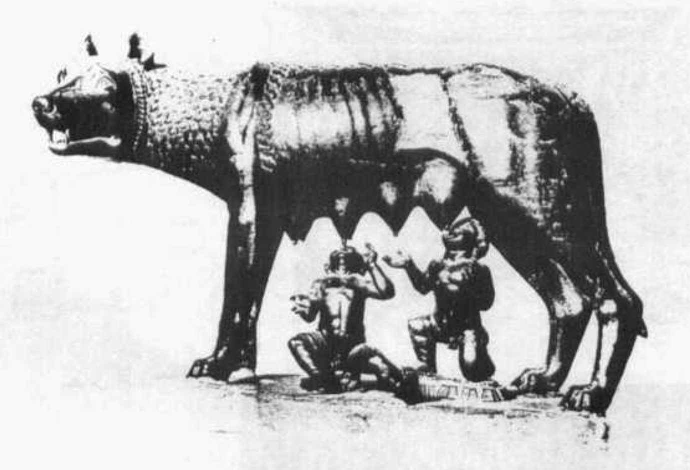




مقابر إتروسكية

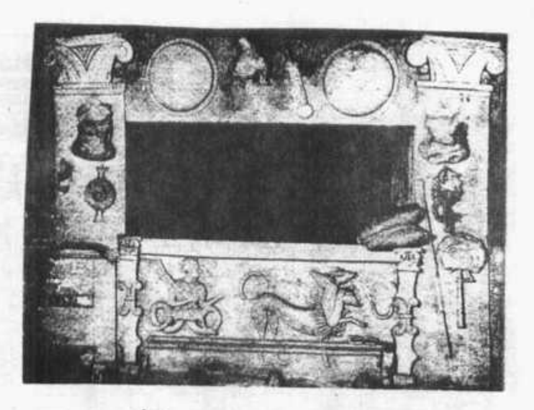






تمثال الذئبة ترضع روموس ورومولوس

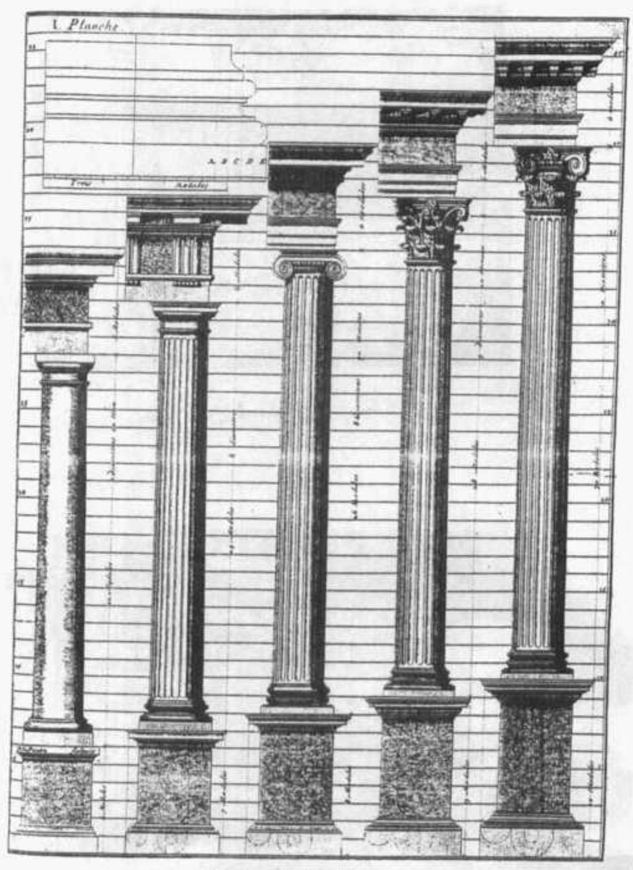




أمثلة من المقابر الإتروسكية

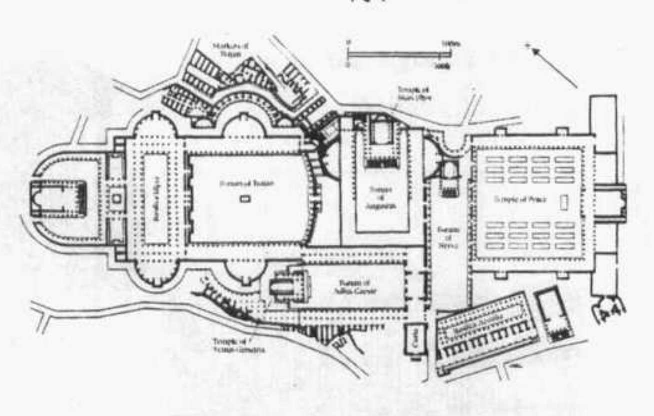


توابيت الأرائك الإتروسكية

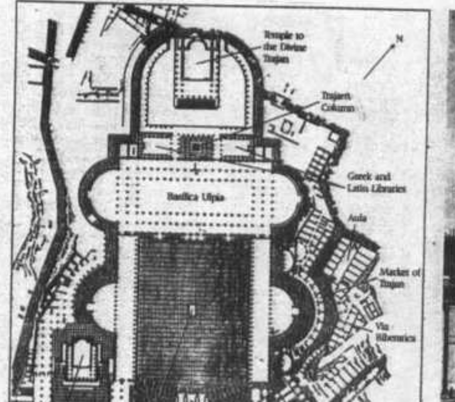


العمود الرومانى

العمود الرومانى العمود الرومانى العمود الرومانى
العمود الرومانى



الفوروم أو السوق الرومانية



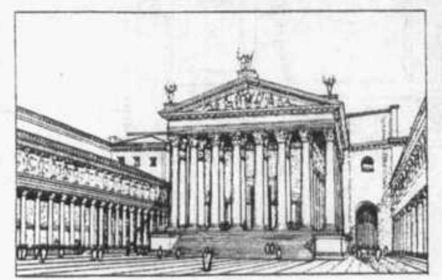




معبد فورتونا

العمود الرومانى

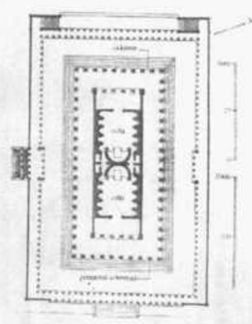
الكورنثى



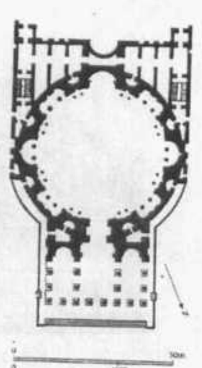


معبد نيمس بفرنسا

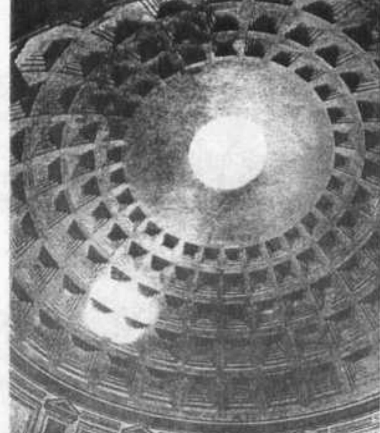


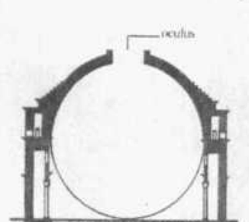


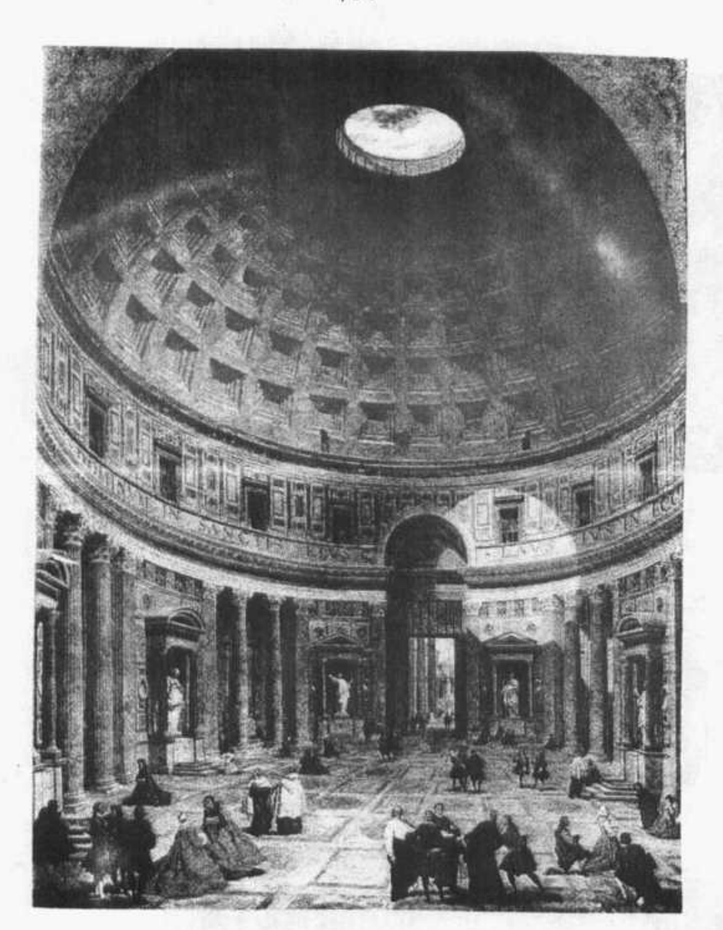


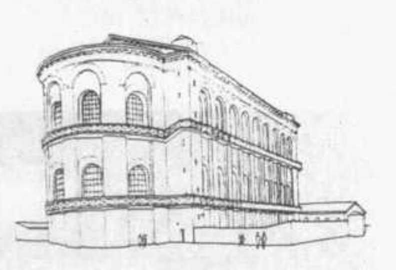


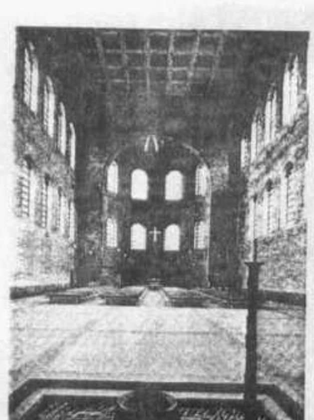
معبـــد البانثيـــون



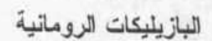




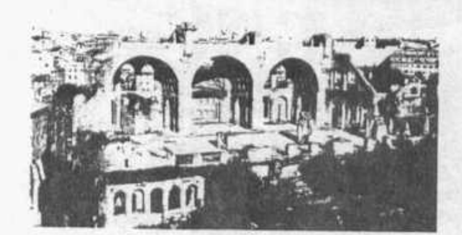


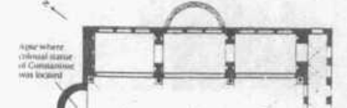






البازيليكات الرومانية

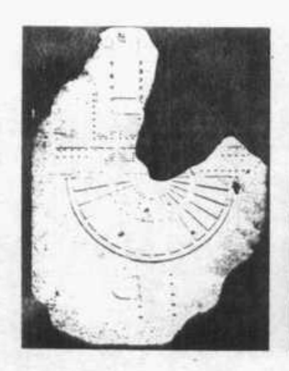




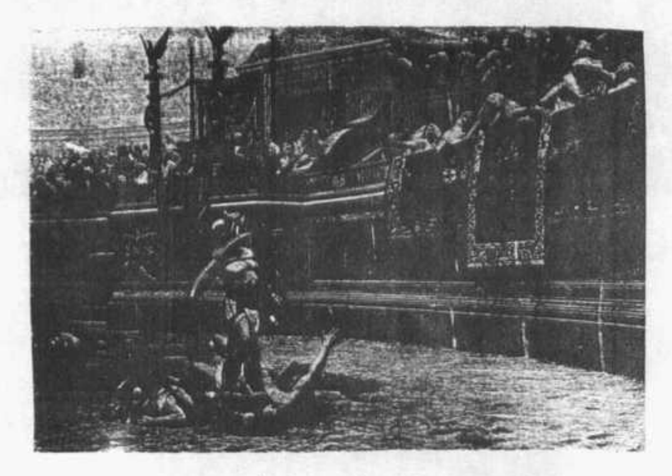




مسرح مارسيللوس



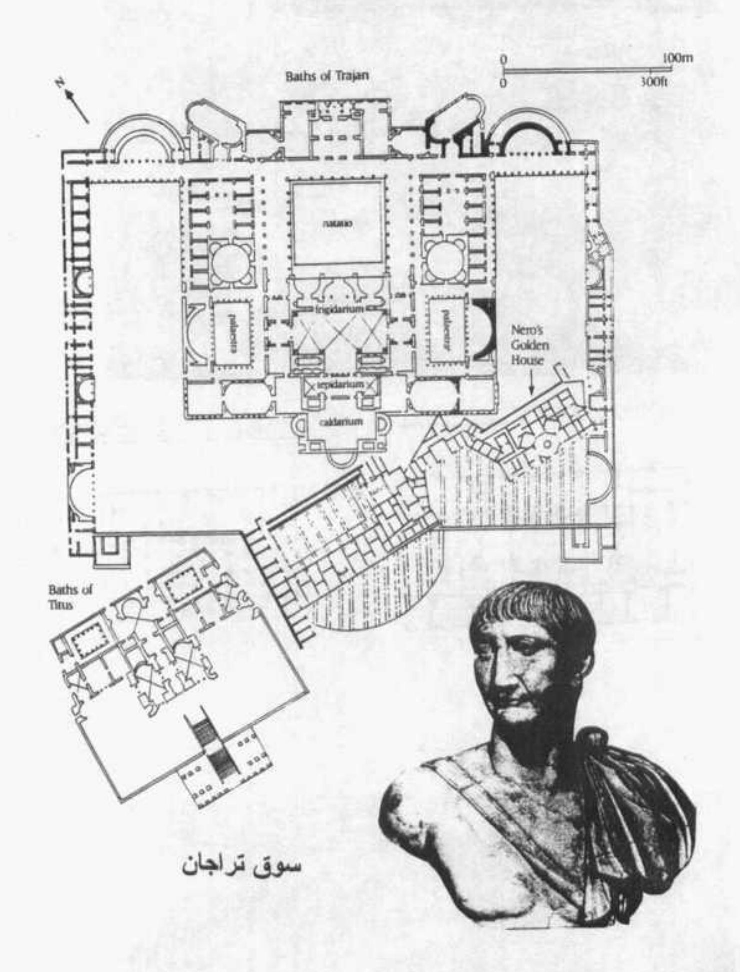
مسرح بومبى



حلبة المصارعة

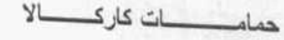
الملهى (الأمفتياتير)

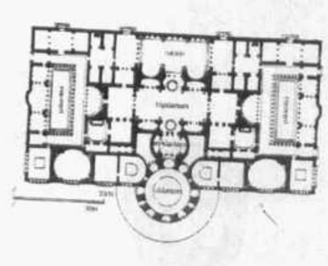


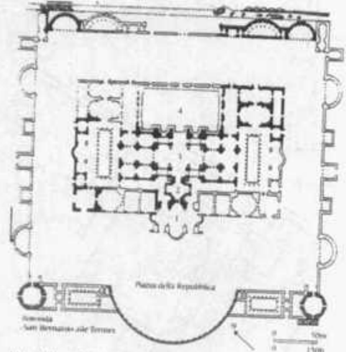

Baths of Trajan
0
100m
0
300ft
frigidarium
tepidarium
caldarium
Nero's
Golden
House
Baths of
Titus

سوق تراجان





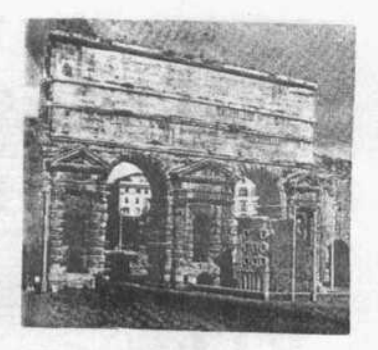




11.6 Baths of Diocletian, Rome, plan: 1 Caldarium 2 Tepidarium 3 Central hall 4 Natatio

حمامات دقلديانوس





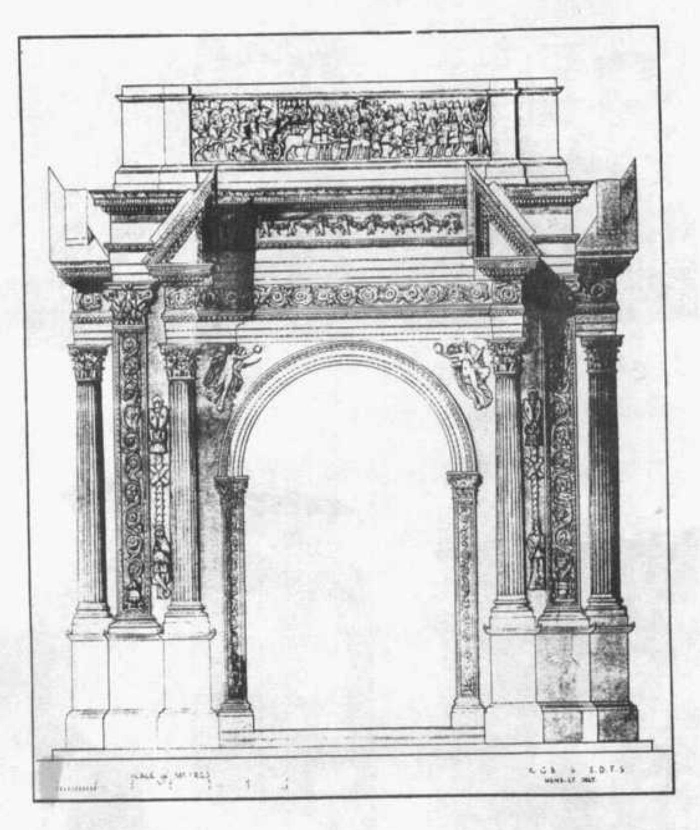
بورتا ماجورى



قوس النصر فى أورانج







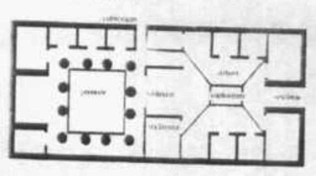
مكونات القوس الرومانى

قوس سبتميوس سفيروس

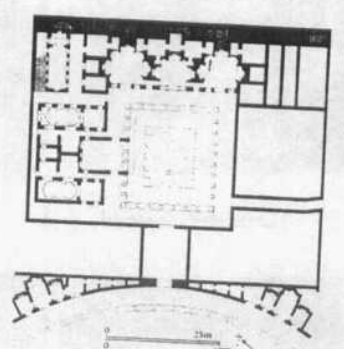




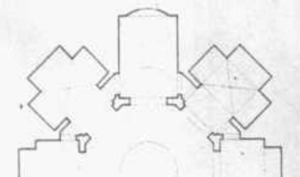




منازل بومبى



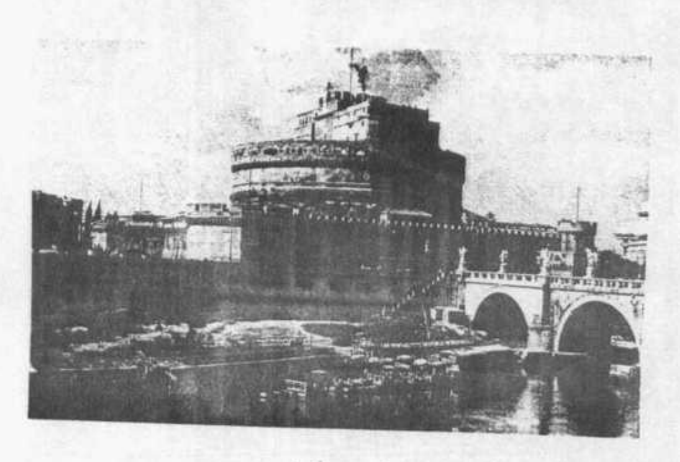
منزل أوغسطس



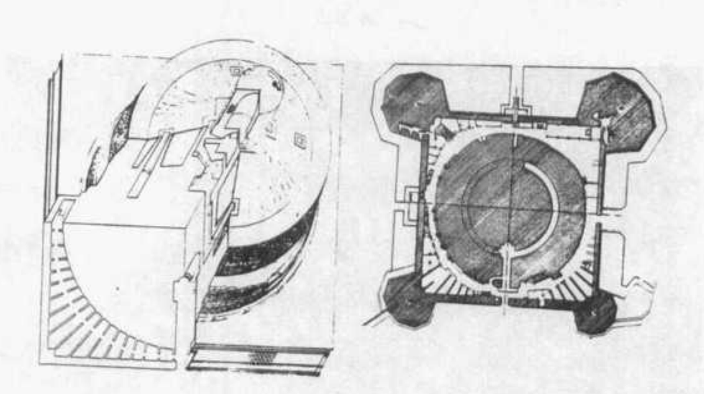


فيلا هادريان

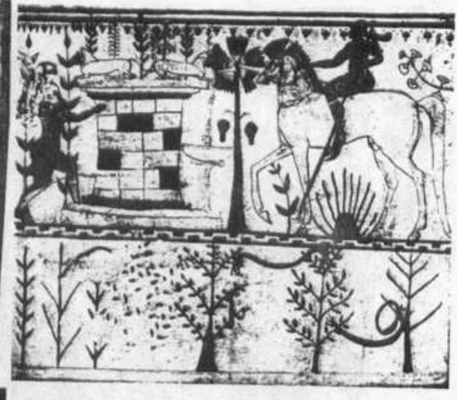




قلعة سان أنجلو

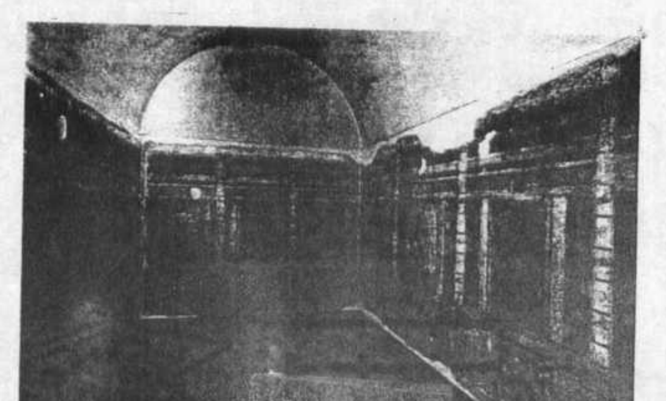


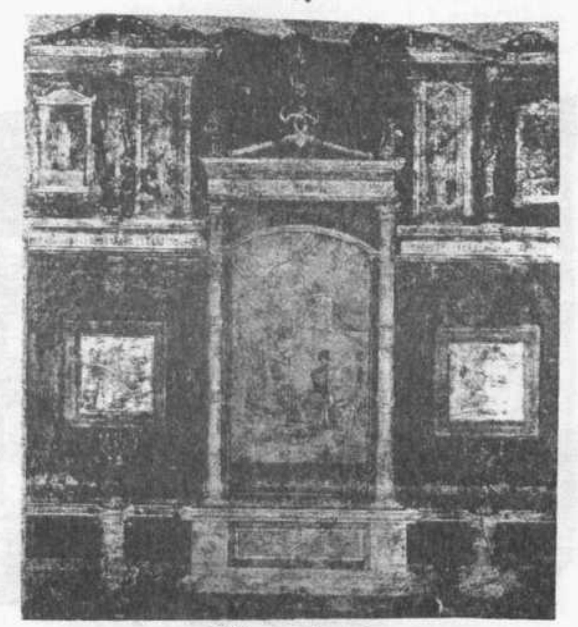




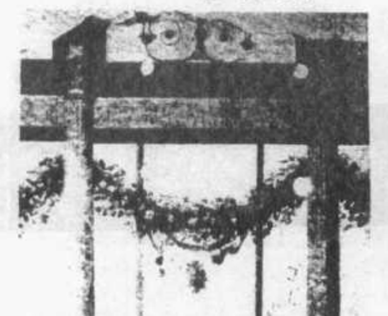
التصوير الإتروسكى

طراز بومبى الأول

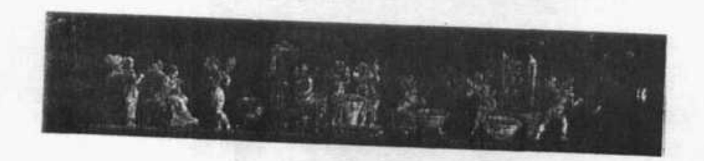




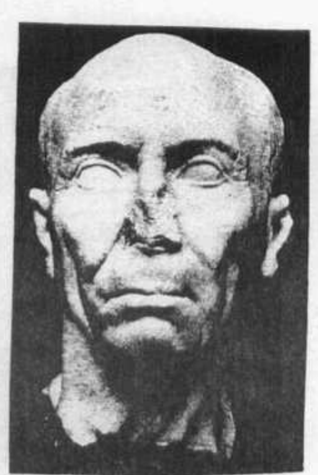
الطراز البومبى الثالث



الطراز البومبى الرابع

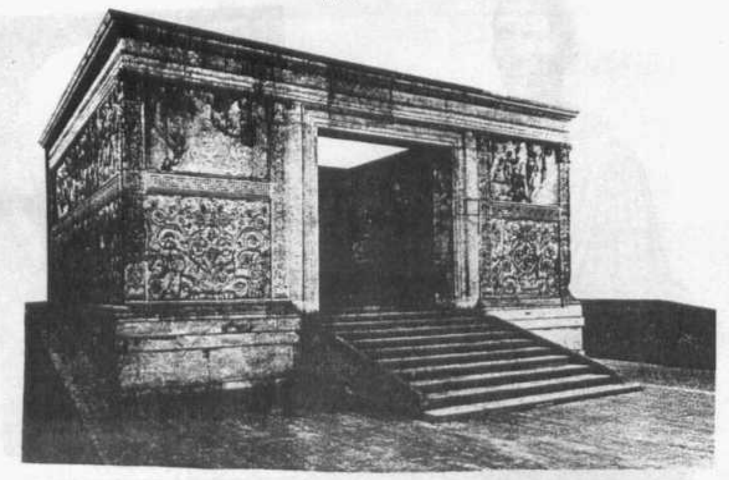








أمثلة من النحت فى العصر الجمهورى



مذبح السلام لأوغسطس









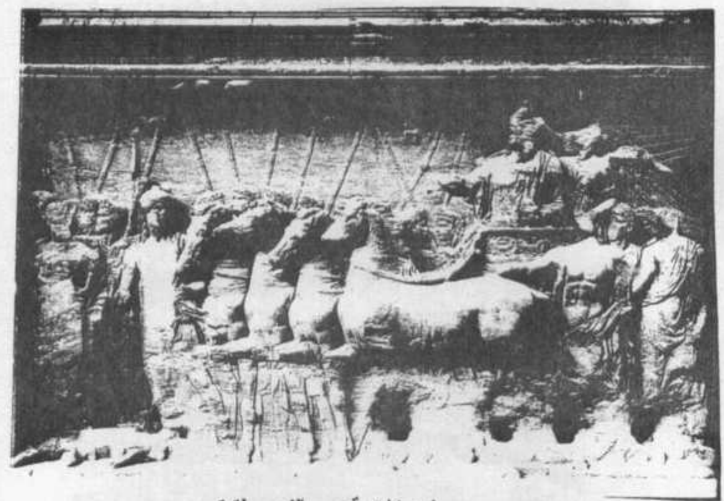




أمثلة من النحت فى العصر الأيولى- الكلاودى







منحوتات قوس النصر لتيتوس

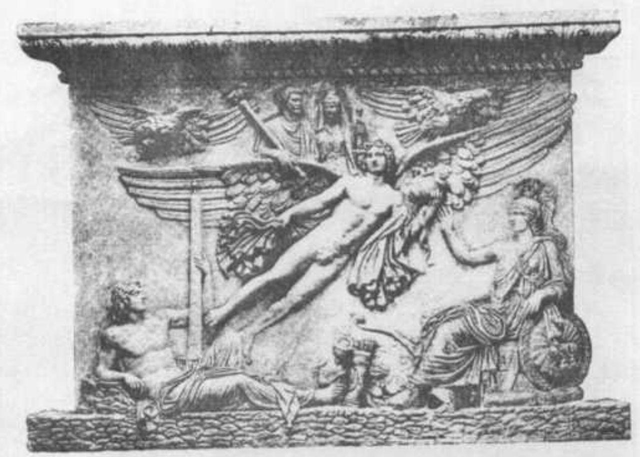




منحوتات من عمود تراجان



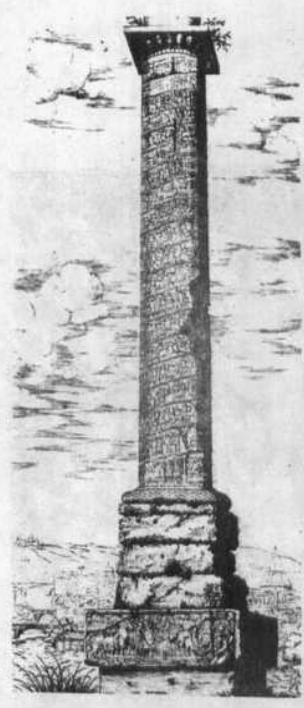




عمود أنطونينوس بيوس







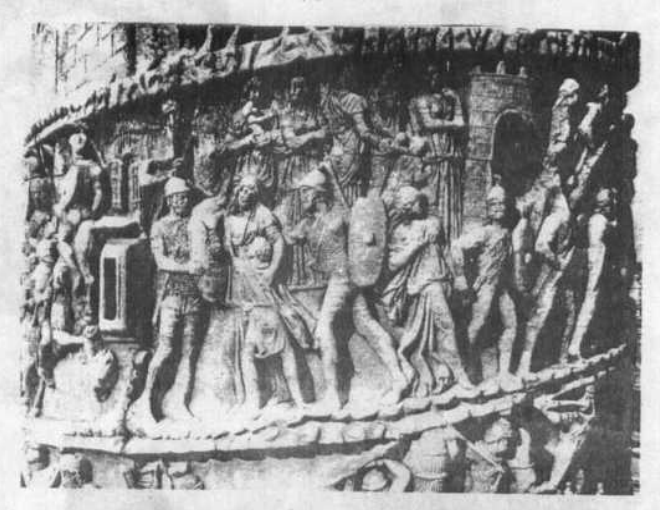
عمود ماركوس أوريليوس



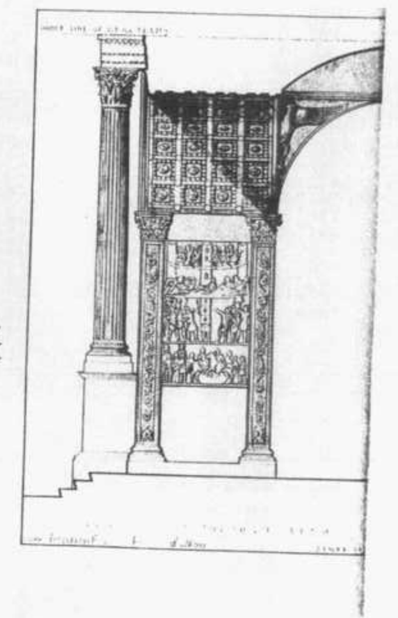
بورتريهات ماركوس أوريليوس







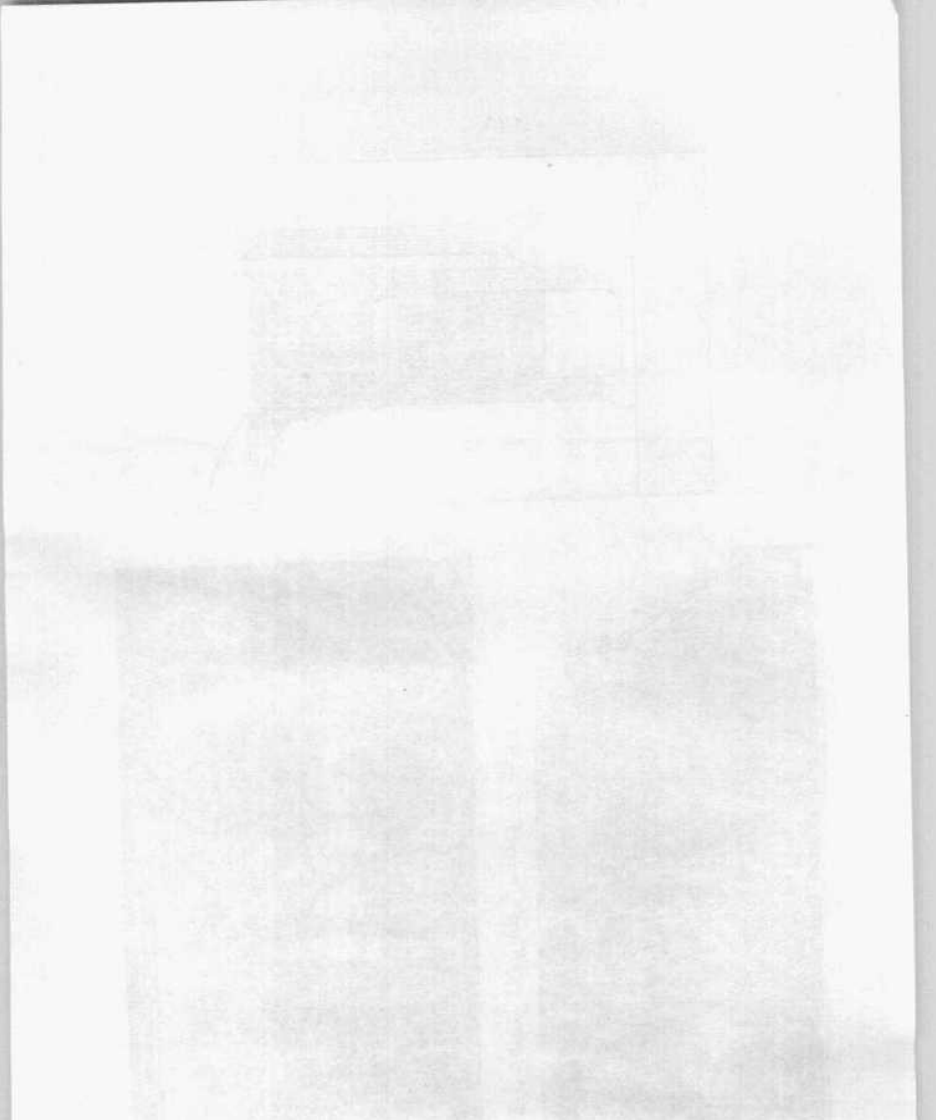






قوس النصر للإمبراطور سبتميوس سفيروس





الفصل الثالث
الفنون القبطية

تقديـــــم

تعريف اللفظ "قبطى"

الجانب الدينى

الجانب الثقافى

الحدود التاريخية للحضارة القبطية

مميزات الفن القبطى

الرموز والموضوعات المسيحية

العمارة القبطية

النحت القبطى

الرسم أو التصوير القبطى

النسيج القبطى



الفنون القبطية

تقديم

دخلت المسيحية في مصر منذ منتصف القرن الأول الميلادى وبالتحديد في عام ٤٣م على يد القديس مرقص ثم بدأت في الانتشار من القرن الثاني الميلادى أي إبان حكم الرومان الذين اضطهدوا كل من اعتنق الدين الجديد اضطهاداً كبير حتى أعلن الإمبراطور "قسطنطين" الدين المسيحى عام ٣٢٣ م ديناً رسمياً للدولة وأباح الحرية الدينية.

إذن العصر المسيحى أو العصر القبطي في مصر بدأ منذ إعلان الدين رسمياً حتى الفتح الإسلامي عام ٦٤١ م، عاشت فيها مصر حضارة مصرية جديدة. ونقول مصرية لأنه إذا كانت مصر قد مرت بخمس مراحل فرعونية يونانية رومانية قبطية إسلامية فالأولى والرابعة حضارات وطنية أما الحضارات الأخرى فجاءت من الخارج.

تعريف اللفظ القبطي

كلمة "قبطي" مشتقة من "Aegyptus" وهي كلمة يونانية أطلقت على مصر والمصريين وربما تكون هذه الكلمة قد اشتقت أصلاً من الاسم المصري القديم لمدينة منف "Hekuptah" ومعناها "قصر أو روح الإله بتاح" ولقد أطلق العرب بعد الفتح العربي كلمة "قبطي" على المصريين من سكان البلاد الذين يعتنقون الديانة المسيحية.

الجانب الدينى

كمـــا سبق أن ذكرنا أن الرومان اضطهدوا الدين المسيحى في بداية عهـــده ممـــا أدى إلى وجود كراهية كبيرة في قلوب المصريين المسيحيين لهؤلاء الحكام الوثنيين، أدت إلى صـراع طويل له ميدانان:

١-ميدان فكرى يتزعمه القساوسة العلماء المسيحيين والفلاسفة المسيحيين عن طريق الدعاية الفكرية.

٢-ميدان الاستشهاد.

وهكـــذا تركـــز الشعور القومي وتوحد حتى أعلن الدين المسيحى ديناً رسمياً فبدأ الصراع الديني يأخذ شكلاً آخر ولم يعد ديناً سماوياً ضد وثنية ولكـــن مذهـــب ضـــد مذهـــب فتجد الأباطرة البيزنطيين يميلون للمذاهب المخالفة لمذهب مسيحي مصر واستمر هذا الصراع حتى الفتح العربي.

الجانب الثقافى

كـــانت اللغة المســـتخدمة هي "الـــلغة القبطية" وهي ثالث لغة بعد الهيروغليفية والديموطيقية ثم القبطية وهي محاولات فردية من المصريين بـــتدوين لغـــتهم بحـــروف يونانية مع إضافة سبعة حروف للأبجدية وهي الحـــروف المـــتحركة. وابـــتدأت هذه اللغة القبطية في الانحدار من القرن الســـابع وكان للأقباط لغتهم الخاصة بهم وكان لهم أيضاً مدارسهم الأدبية والفلســـفية نتيجة لاستقلال مصر عن الكنيسة البيزنطية. من أهم ثمار هذه المدرسة ترجمة الكتاب المقدس وسير القديسين وقصص الآباء.

ما هي الحدود التاريخية للحضارة القبطية

يجـــب أن نوضح أن الحضارة المصرية قد بدأت منذ إعلان المسيحية واستمرت بعد الفتح الإسلامي بفترة طويلة.

ماذا كان سائداً قبل القبطي

كما تعلم أن الفن قبل "الفن البيزنطي" ينقسم قسمين:

١ -**الفن السكندرى** وكان يونانى الصبغة، تمتد إليه بعض التأثيرات المحلية حتى نصل إلى فن مختلط تماماً. (مثل كوم الشقافة)

٢ -**فـــن الصـــعيد أو فـــن الشـــعب** مصرى الصبغة، تأثر بالفن اليونانى الرومانى ولكن بكمية ضئيلة جداً ونجد الميل إلى الوطنية والاستقلالية ومحاربة التيارات الدخيلة والتى لابد وأن امتدت إلى هناك.

في ظل هذه الظروف نشأ وظهر "الفن القبطى" أو المسيحي في مصر متأثراً أولاً:

بالـــتيارات والصراعات الدينية واتجاهات بيزنطية فإن مصر هي أحد البلدان التابعة للإمبراطور البيزنطى بالإضافة إلى البيئة ونقصد بالبيئة هنا الميـراث الفـرعونى، اليونانى، الرومانى. بالإضافة إلى الشعور القومى نضيف إلى ذلك كل تأثيرات سوريا وفلسطين بلاد المسيح عليه السلام. كل ذلـــك نتج عنه "الفن القبطى" الذي بدأ متأثراً بالحضارات المختلفة السالفة الذكر بدرجات متفاوتة من حين إلى آخر، استمرت قرنين من الزمن حتى أخذ شكله النهائي.

ما هي مميزات الفن القبطي

١- فن شعبي، ديني، دنيوي نبع من البيئة وعبر عنها.

٢- ثمرة ما سبق من الفنون.

٣- فن جمال بلا ضخامة، فن زينة تنتشر فيه الأشكال الرمزية والهندسية.

كل هذا انطبق على نتاج ذلك العصر من الفنون المختلفة سواء كان نحت أو عمارة أو نسيج وغيره.

الرموز والموضوعات المسيحية

تغلغلت الديانة المسيحية في روح الإنسان المصري بقدر ما كان مستعداً لقبولها بالإضافة إلى ما دونه من ممهدات لذلك.

وقد تأثر الفن القبطي بالديانة المسيحية تأثراً كبيراً فاستمد منها بعض الرموز والقصص وكون منها عناصر فنية.

من أهم هذه الرموز والموضوعات

١- الصليب

وكان يعتبر رمزاً للسيد المسيح والدين المسيحي وللخلاص عن طريق المسيحيين ومن أهم أشكال الصليب:

أ- **الصليب اليوناني** المتساوي الأذرع، أحياناً تتوسطها عروة.

ب- **الصليب العنخ** وينتمي هذا النوع إلى مصر، ويحمل شكل العلامة الهيروغليفية عنخ التي ترمز للحياة وقد كان مستخدماً بكثرة في فترة الاضطهادات الدينية حيث أنه شكلاً لا يثير الشك.

جـ- صليب القديس أندروس ويشبه رقم عشرة باللاتينية ×، حيث طلب هذا القديس عند إعدامه بأن يصلب على صليب مختلف في الشكل عن صليب المسيح.

د- الصليب المعقوف واستخدم كثيراً في الفن، ونجده على قطع عديدة من النسيج القبطي في المتحف اليوناني الروماني بالإسكندرية.

هـ- الصليب اللاتيني وهو يتميز بطول الذراع السفلي عن بقية الأذرع، وكان يرصع أحياناً بخمس علامات أو خمسة أحجار كريمة للدلالة على الخمسة جروح التي عاني منها السيد المسيح عند صلبه. ويقال أنه صلب على صليب من هذا النوع.

٢- مونوجرام السيد المسيح

وهو يرمز للسيد المسيح عليه السلام، ويتكون عادة من الحرفين الأوليين لاسمه باللغة XP اليونانية ΧΡΙΣΤΟΣ.

٣-حرف A, ω

وهما أول وآخر الحروف الهجائية اليونانية وكانا يرمزان للسيد المسيح فقد كان يقول (أنا البداية والنهاية) . إلى جانب تلك الرموز كان هناك مجموعة من الأسماك والحيوانات والطيور ترمز إلى بعض المعاني المسيحية.

١-السمكة استخدمها الفنان القبطي في عصر الاضطهادات الدينية ليعبر عن جسد المسيح فكلمة سمكة هي IXθUS أو هي الأحرف الخمسة الأولى للجملة اليونانية التي معناها: (يسوع المسيح ابن الله المخلص) ." Iησοûs XPIσToś θειοũ Iϊόs ΣwTήρ "

٢-**الطاووس** يرمز الطاووس في الفن القبطي إلى الخلود. وهي فكرة جاءت أن جسد الطاووس لا يتطرق إليه الفساد بعد الموت (دود الأرض لا يأكل أجساد الأنبياء).

٣- **النسر** كان يرمز للقيامة وهذه الفكرة ترجع للاعتقاد بأن النسر يختلف عن الطيور الأخرى فهو يقوم دورياً بتجديد الريش الخاص به كذلك فهو يعبر عن الحياة الجديدة للمسيحي والتي تبدأ بعد حوض المعمودية. فنجده غالباً مصوراً داخل دوائر أو مربعات في الإطارات الخارجية للمنظر.

٤-**الحمامة** ترمز للروح وكانت تصور غالباً مع عناصر أخرى نباتية وزخرفية.

٥- **الأرنب** يرمز للشهوة والخصوبة لذا كثيراً ما صور عند قدمي السيدة العذراء للدلالة على انتصارها على الشهوة. وكان يصور بالتبادل مع حيوان آخر.

إلى جانب هذه الرموز هناك بعض الصور والموضوعات التي استمدت أساساً من الدين ومن الكتاب المقدس.

١- **صور السيد المسيح** فيظهر إما طفلاً مع السيدة العذراء أو شاب بدون لحية أو رجل له لحية وشارب وشعر مسترسل.

٢-**صور السيدة العذراء** صورت عادة وهي جالسة وتحمل طفلها أو ترضعه متأثرة بالآلهة إيزيس وحورس وظهرت السيدة العذراء أيضاً عند تمثيل قصص البشارة والميلاد.

٣- **قصة آدم وحواء** صورت بطرق مختلفة أحياناً قبل الخطيئة وأحياناً بعدها. فنجدهم في حديقة ــ أو باكين ــ أو عاريين، أسمائهم بجانبهم.

٤- قصـــة ذبيحـــة إسحق وهي من أفضل القصص المحببة للفنان القبطي وهي المعروفة بقصة إسماعيل وإبراهيم في الإسلام.

٥- قصـــة يوســـف الصديق اقتبس الفنان هذه القصة ومثلها على المسيح بأكملها (في قطعة بمتحف الهرميتاج بلليننجراد).

٦- قصـــة موســـي كـــلم الله وكان يصور غالباً في الفن واقفاً في الوادي المقدس يحدث ربه. (منطقة الطور) بعيداً عن قومه فأغواهم السامري وعبدوا الثور. فحكم عليهم الله سبحانه وتعالى بالتشريد أربعون عاماً.

٧- قصـــة داوود وكان يظهر مع مجموعة من الأحداث التي عاشها النبي في حياته مثل اختياره ملكاً عندما أمر الرب صموئيل بذلك.

-عـــزف داود للمـــلك شارل على العود في محاولة منه للقضاء على الروح الشريرة التي حلت بالملك.

٨- انتصاره على الأعداء ومحاولة شارل قتله عند عودته منتصراً.

٩- يونان والحوت وقد صور على حوائط باويط وهو على السفينة ويقوم البحارة بإلقائه في الماء، ثم ابتلاع الحوت له، ثم قذفه للأرض.

١٠- قصة الميلاد وهو تصوير السيدة العذراء متكئة على أريكة بجوارها مـــلاك، فـــي حالـــة وضع المسيح عليه السلام مع وجود صليب إلى جوارها.

١١- البشـــارة وهي تبشـــير الملاك جبريل للعذراء بحمل وميلاد المسيح نبي الله.

١٢- إحيـــاء لعاذر وهو أخو مريم ومرثا اللتان لجأ للمسيح لمواساتهم في وفاة أخوهم لعاذر، وأحياءه للميت بعد وفاته ومشهد أحياء المتوفى من المشاهد التي صورت كثيراً في الفن.

١٣- **العشــاء الأخيــر** وهو آخر عشاء حضره المسيح مع تلاميذه ورفع بعده إلى السماء.

١٤- **تصــوير القديس** مثل الفرسان يقتلون الشر على شكل حيوان صور أيضاً في الفن كثيراً مثل ماري جرجس.

العمارة القبطية

يمكننا أن نقسم العمارة القبطية الدينية أو المسيحية إلى ثلاث مراحل:

١-العمارة المبكرة

وتشــتمل عــلى الثلاث قرون الأولى للميلاد والنصف الأول من القــرن الــرابع وهى فترة الاضطهاد الديني والتى كان محظوراً فيها إقامــة شــعائر الدين الجديد فاكتفى المسيحيون بالاجتماع في بعض الــبيوت الخاصة والمقابر الأرضية التي كانوا يقيمونها تحت الأرض لدفن الشهداء الذين كانوا عددهم يتزايد باستمرار بعد إعلان المسيحية ديــناً رســمياً للدولة بدأ المسيحيون يحولون بعض المعابد الدينية إلى كــنائس مــثل القيصرون، ومبنى القديس متراء وكنيسة العذراء التى أنشأها القديس ثيوناس ولكن للأسف كل معلوماتنا عن هذه الكنائس من النصوص القديمة ولم يتبق منها شيء الآن.

٢-عمارة النصف الثاني من القرن الرابع والخامس

(مرحلة التأثر بالفنون الأخرى)

تميزت عمارة هذه المرحلة بنوعين من مخططات الكنائس وهما:

أ- الطراز البازيليكي (المعبر عن التيار الرسمي للدولة) "الصليبي".

ب- الطــراز البازيليكي Treconch (المعبر عن تيار محلى نشأ في مصر).

إذا كنا نستطيع التمييز بوضوح بين هذين الطرازين إلا أن كل منهما تظهــر فيه التأثيرات والتيارات الفنية المختلفة للفنون الموروثة (الفرعونية ـ اليونانية ـ الرومانية) مع ما يصل إليها من مؤثرات سوريا وفلسطين. فجــاءت عمــارة هــذه المرحلة المتوسطة من الفن القبطي معبرة عن كل ذلك.

فنجد الإسكندرية عاصمة البلاد أكثر مدن مصر تأثراً ببيزنطة وتعتبر امــتداداً للعمارة البيزنطية الرسمية وتحت إشراف الأباطرة مباشرة أقيمت مجموعــة مــن المباني الدينية، وللأسف لم يتبق منها شيء، ولكن منطقة مريوط الواقعة جنوب غرب الإسكندرية تعطينا فكرة واضحة عما كان في الإسكندرية حيث عثر في هذه المنطقة على كنيستى أبومينا وأبو صير.

كنيسة أبو مينا

فــي قلب مريوط ـ تعددت الروايات عن أصل أبو مينا الذي أعطى اسمه للمنطقة وخلاصتها أنه كان أحد الجنود الرومان الذين استشهدوا في ســبيل الديــن في أوائل القرن الرابع أو أواخر الثالث ووضع جثمانه فوق جمــل اتجــه بــه نحو وطنه ودفن في المكان الذي توقف فيه الجمل. وقد ارتــبطت زيــارة قبره بالاستشفاء حتى اكتظ المكان بالزوار فبنيت فوقه العديد من الكنائس والمبانى التى كان يحج إليها المسيحيون كل عام من كل أنحاء العالم المسيحي.

قــام أثناسيوس أسقف الإسكندرية ببناء كنيسة على الطراز البازيليكى عــام ٣٧٥ م ولكــنها لم تكف الأعداد المتزايدة من الحجاج فقام الأسقف ثيوفيــلوس بإقامــة كنيسة أخرى فوق القديمة من نوع الطراز البازيليكى الصــليبي (لأنه يتخذ حرف T) من عام ٣٨٥ م إلى ٤١٢ م زودها بكثير

من مظاهر الثراء والفخامة ويقال أنه أشرف على بنائها مهندسون من بيزنطة وتحت نفقة الدولة. ولذلك أتت هذه الكنيسة على غرار الكنائس البيزنطية أو ظهر فيها الاتجاه البيزنطي واضحاً.

المبنى كله من الحجر وكان مدخل الكنيسة ناحية الغرب وكان يحد المدخل الذي يقع في المنتصف في الجانبين عمودين في كل جانب ويفتح المدخل على الصالة الرئيسية التي تقسم إلى ثلاثة أجزاء: صالة رئيسية Nave وجناحين aisles يمتدان أيضاً في الجزء الصليبي حيث ينقسم بدوره مرة أخرى إلى صالة وسطى وجناحين أو ممرين، كان هذا التقسيم بواسطة أعمدة معظمها من المرمر المستورد ليلائم الفخامة والثراء الذي كان عليه هذا المبنى التابع للإمبراطورية الرسمية. أما تيجان الأعمدة فكانت على شكل ورق الأكانتوس.

تنتهي الصالة الرئيسية في الشرق بحنية نصف دائرية أمامها الهيكل المغطى بحجاب من المرمر، أمام الحجاب تقع مقاعد القساوسة ثم عند منطقة الـ Crossing وهي تلاقي الجناحين بالجزء الرئيسي نجد المذبح. الحنية مغطاة بفسيفساء مذهبه، حوائط الكنيسة كانت مغطاة بألواح الرخام التي تثبت بطبقة سميكة من المونة المخلوطة بالفخار للتقوية.

كان السقف في البداية من الخشب – مع وجود أروقة علوية للسيدات ثم تحول بعد ذلك إلى قبة من الطوب المحروق.

أما المعمودية في غرب هذه المباني فهي مستقلة على غير المألوف في كنائس مصر – وهي عبارة عن حجرة مستديرة من الداخل ومربعة من الخارج لها درج يؤدي إلى حوض صغير للتعميد، مغطاة بقبة يلحق بها حجرة صغيرة ربما كاستراحة.

كنيسة أبو صير

فـــي مـــنطقة المعبد القديم، بنيت بداخله كنيسة، بعد سقوط الوثنية — وتقـــع الكنيســـة بعـــد مدخل المعبد مباشرة (Pylon)، الكنيسة من الحجر الجيرى المصفوف بغير نظام المدخل عند الغرب أيضاً وتأخذ شكل حرف T مـــثل أبو مينا وتتكون من صالة رئيسية وجناحين aisles مع انتشار المقـــاعد حـــول الكنيســـة ـــ المعمودية في الشمال الشرقي مربعة الشكل وتحـــتوى عـــلى بـــئر في منتصفها. تنتشر صوامع الرهبان حول الكنيسة بانتظام على غير المألوف في الكنائس المصرية وربما وجود أسوار المعبد البطـــلمي هي الـــتي فرضـــت انتظام هذه الصوامع التى تفتح على فناء، وتحتوى على حمامات ومستلزمات الحياة اليومية.

من أمثلة النوع الآخر الذيانتشر في القرن الخامس وهو: Triconch و Trefoil

كنيسة الأشموتيين (٣٤٠م–٤٤٠م)

من الكنائس الهامة في منطقة هرموبوليس ماجنا ـــ أقيمت في موقع معبد بطلمى قديم ـــ وتتكون كالمألوف من صالة رئيسية وجناحين Nave و aisles تفصلهم صف من الأعمدة الجرانيتية مع وجود جناح ثالث أمامى في الغرب.

المدخـــل يقـــع كالعادة في الغرب بالإضافة إلى وجود مدخل آخر في الشـــمال عـــبارة عن بوابة ضخمة، وشرق الـــ Nave يقع أهم جزء فى الكنيسة وهو الجزء الشرقى الذي يتكون من ثلاث حنايا بشكل Trefoil. الحنية الشرقية أو الوسطى يحدها من كل جانب عمودان مربعان Pilaster يحمـــلان عقـــداً يمر عبر الحنية، يغلق الحجاب الخشبى هذه الحنية مكوناً

الهيكـــل. أسفلها نجد قبو Crypt Chamber من الطوب له سقف برميلي للدفن.

أمـــا الحـــنية الجنوبية فهي تتكون من جزئين جزء مستطيل به ثلاث أعمـــدة وجـــزء نصـــف دائـــري به أربع أعمدة مغطى بقبة بينما الجزء المســـتطيل يغبو كل ذلك في الأصل خشبي، سقف الحنية الجنوبية وأيضاً الشمالية أقل من سقف الـــ Nave وينتهي عند العقد الذي يفتح على الحنية بيـــنما يمتد سقف الـــ Nave ليغطي الـــ (Crossing) نقطة التلاقي الذي يقع به المذبح الذي يحده ١٢ عامود قصير يحلي منضدة المذبح مع وجود مقـــاعد القساوسة بين المذبح والحنية مثل أبو مينا. [(Synthronon) أي (مقاعد القساوسة)].

أمـــا الـــ Nave فيمتد بين الأعمدة الجرانيتية حائط ستارى يملئ الـــ Inter copurruiation ، المســـافات بيـــن الأعمدة غير منتظمة ويحمل تيجـــان الأعمـــدة عتب (أو Lintep) أو حمال منحوتة، خشبية السقف، أما aisles الجانـــبية فيعـــلوها أروقة للسيدات مع ملاحظة وجود نوافذ تشغل المساحة المحصورة بين أرضية الممر العلوي وبين نهاية ارتفاع سقف الـــ Nave للتهوية والإضاءة.

أمـــا الجناح الثالث الأمامي هو خاصية انفردت بها الكنائس المصرية القـــبطية والغرض منه ربما زيادة الاتساع وربط الأجنحة بعضها ببعض. يـــتقدم هـــذا الجناح الثالث Narthex أو المدخل الذي لا يتبقى منه سوى خزان في الجنوب وبقايا درج يؤدى إلى الممرات العلوية.

ملحق بكنيسة الأشمونيين حول الحنايا بعض المباني التى كانت عبارة عـــن عـــدة حجـــرات من طابقين، أهمهم المعمودية في الزاوية الشمالية الشـــرقية وهى دائـــرية مـــن الداخل ومستطيلة من الخارج. تعتبر كنيسة

الأشـــمونيين مرحـــلة انـــتقال من الطراز الصليبى البازيليكى إلى طراز Triconch.

ب- الدير الأبيض

أو ديـــر الأنـــبا شنوده مؤسس حركة الرهبنة في المنطقة. يقع المبنى على حافة الصحراء الشرقية شمال غرب مدينة سوهاج ــ وهو دير ضخم بحوائـــط عاليـــة تذكرنا بالمعابد المصرية. ويتكون من كنيسة في الجنوب ومساكن للرهبان وملحقات لحاجة الدير.

يرجع الدير إلى ٤٤٠ م وقد ظل المبنى في قمة الرواج والثراء حتى القرن العاشر الميلادي.

يحيط بالدير أسوار خارجية عالية من الحجر الجيرى تشمل صفين من الـــنوافذ ويتوجها كورنيش بارز بسيط يشبه الكورنيش الفرعوني، يغطيها طـــبقة مـــن البلاستر. النوافذ مستطيلة تأخذ أحياناً شكل مقوس في الجزء العلوي أعلى هذه النوافذ نجد مزاريب للمياه.

يدخل إلى الدير من ست أبواب تخترق السور الخارجي، كل باب يحده عمودان، وكل من العمودان لهما تيجانين ثم حمالة وكورنيش علوى بسيط تحليه أو تزينه غالباً بعض الصلبان المنحوتة أو بعض الزخارف اليونانية مثل metopes+ triglyphs ، بعض هذه الأبواب أغلقت بالطوب والحجر مثلها مثل النوافذ لتقوية المبنى والحماية على مر الزمان فى مرحلة أخرى.

داخل الأسوار نجد الدير ينقسم إلى ثلاث أجزاء رئيسية:

أ- الكنيسة. ب- صالة طويلة في الجنوب. جـ-ملحقات الكنيسة.

مدخـــل الكنيســـة أو الـــ Narthex مستطيل الشكل له باب خارجى واسع وداخلى له ممر. حوائط المدخل تزينها المشكاوات، ومزود بحنيتين

مـن الشـمال والجـنوب مزينـتين بأعمدة كورنثية يعلوها جمال تحصر مشـكاوات فيمـا بيـنها مزخـرفة الصدفة ويعلوها عقد. أما جنوب الـ Narthex فيوجد درج.

يفـتح الـ Narthex على الصالة الرئيسية التي تقسمها الأعمدة إلى Nave و asiles. تـربط هذه الأعمدة فيما بينها بأقواس أو عتبات يعلوها كورنيـش مزخـرف مـنحوت شمال الصالة نجد الـ ambon أو منصة الخطب. أما أرضية الـ Nave كانت من الجرانيت الأحمر.

يعـلو aisles ممـرات علوية للسيدات ونوافذ للإضاءة كما رأينا في الأشمونين.

يفصـل الـ Screen الهيكل عن باقي الكنيسة. يأخذ الجزء الشرقي شـكل الـ Trefoil تـبرز من مكان مستطيل في الوسط، شمالاً وشرقاً وجنوباً، كانت الحنايا مغطاة بأنصاف قباب مزينة بأعمدة ومشكاوات محلاة بصدفة أو عنصر نباتي. المذبح كان يقع في الحنية الشرقية.

تفتح الصالة الرئيسية على الممر الجنوبي عن طريق بابين، كان هذا الممـر الجـنوبي مغـطى بسقف خشبي في البداية محمول على كورنيش منحوت، هذا بالإضافة إلى وجود بابين آخرين يؤديان إلى خارج هذا الممر الجـنوبي الذي كان مخصصـاً لسكن الرهبان أو مطعم أو مكان للاجتماع. ملحقات الكنيسة الأخرى تقع خلف الحنايا لحاجة الدير أيضـاً، منها Crypt وحجرتان مربعتان.

أما أعمدة الدير الأبيض تظهر تنوعاً كبيراً سواء في التكنيك فبعضها Monolothic وبعضـها مكون من عدة كتل drums بالإضافة إلى تنوع المادة المستخدمة فيها فهي إما من الجرانيت أو المرمر أو الحجر الجيري أو الطـوب. هذا التنوع يظهر أيضاً في باقي العناصر الزخرفية المكتشفة

بالدير، وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن هذا الدير استخدمت فيه الكثير من الكتل والمواد الباقية من المباني المجاورة الأقدم عمراً.

جـــ-أما الدير الأحمر فهو مبني بعد الدير الأبيض، وأنشأه تلميذ الأنبا شنوده بيشوى وهو يشبه كثيراً الدير الأبيض وإن كان أطلق عليه الأحمر لاستخدام الطوب الأحمر في بناءه.

مما سبق بعض أمثلة العمارة القبطية في القرن الخامس.

أما في القرن السادس والسابع وربما امتدت منذ أواخر القرن الخامس تـبدأ المرحـلة الثالثة وهى العمارة القبطية وتشتمل على ثلاثة أنواع من الكنائس:

أ- كنائس مستطيلة بحنية واحدة أو طراز بازيليكى بسيط.

ب-كنائس القباب.

جـــ-كنائس بثلاث هياكل.

أ- مـــن أمثلة النوع الأول أبو خنس ــ البكرة ــ وسقارة وسانت كاترين وسوف نبدأ بكنيسة سقارة وهى ترجع إلى بداية القرن السادس وهو دير القديس أرميا ويشمل على كنيسة وصوامع للرهبان بالإضافة إلى ملحقات الكنيسة وكنيسة صغيرة.

تـتكون الكنيسة من مدخل Narthex أمامي وصالة رئيسية Nave وجناحين Aisles تفصلهم صفين من الأعمدة من الحجر الجيري المغطاة بالبلاســتر الملون، بينما تيجان الأعمدة كانت على شكل ورق الأكانثوس، ورق العنب، ورق النخيل.

شــرق الـــ Nave نجد الهيكل الذي يتبقى منه بعض البقايا الخشبية المــنحوتة المكونة للـــ Screen . خلف الهيكل يوجد الحنية الشرقية التي تقع داخل الأسوار المستطيلة المحيطة بالكنيسة. يحيط بالدير مجموعة من

صـــوامع الرهبان والحوانيت والأفران والمطاعم والمكتبات... ويمكن أن نطــلق على هذا النوع الطراز البازيليكى البسيط المنتشر في جميع أنحاء الإمبراطورية.

أما النوع الثاني عبارة عن مجموعة من الأديرة تتبع نظام معين غير بازيــليكى جاء كرد فعل محلى مصري لعدم قدرة الأشخاص العاديين على تقليد الفن الرسمي ــ وهذه التيارات الشعبية أدت إلى ظهور كنائس تتكون مــن مبنى مقسم إلى وحدات مربعة وعن طريق البناء مسقوفة بقباب، هذه القــباب محمولة على drums أو قواعد مستديرة فوق عقود. وفي الشرق نجــد هيــاكل القديســين هــذا ما نطلق عليه للتوضيح كنائس ذات قباب وانتشرت أكثر في الصعيد مثل دير باخوم ــ دير الملاك ميخائيل ــ ودير بقطر بنقاده...

بيــنما كــنائس الثلاث هياكل هي النوع الثالث فهي عبارة عن صالة منقســمة إلى Nave وأجنحة أيضاً ولكن في الشرق بدلاً من Trefoil أو الحــنية الواحدة ــ نجد ثلاث هياكل جميعها على صف واحد جهة الشرق أحدها بجوار الآخر مثل أديرة أبو سرجة ــ المعلقة ــ القديسة بربارا.

وتســير على هذين المخططين الأخرين معظم كنائس القرنين السادس والســابع فــي مصــر ــ وجديــر بالذكر أن هذين النوعين تختفي منهما المؤثــرات الأجنــبية المختــلفة ولعلهما يمثلان العمارة القبطية في شكلها الخالص المحلى بشخصيتها المتميزة.

النحت القبطي

مــن الجديــر بالذكــر أن فن النحت القبطي لم تنتشر فيه المنحوتات المســتقلة التجسيدية Sculpture in the round ربما لابعاد أي شبه عن

عـبادة أي إله أو التجسيدات القديمة الوثنية. هذا على الرغم من استمرار الموضـوعات الوثـنية كتراث موروث مألوف لدى الشعب اتخذ في الفن القبطي شكلاً رمزياً أو زخرفياً.

المنحوتات القبطية إذن كانت في أغلبها منحوتات معمارية أي عناصر نحـتية تزين المبنى سواء كان ذلك في صورة أفاريز أو عتبات أبواب أو نوافذ أو واجهات مباني كالواجهات المثلثة أو تيجان أعمدة. ولم تكن هناك منحوتات غير معمارية إلا نادرا وذلك فيما عدا شواهد القبور.

أولاً : الأفاريز

نستطيع أن نتبين في المنحوتات المعمارية ثلاث أنواع من الزخارف ذات اتجاهات متميزة مثل:

أ-منحوتات نباتية

ويمكن أن تنحصر في ورق الأكانثوس ذو الأصل الكلاسيكي أو سعف النخيل وهو مصري أو عناقيد وفروع العنب وهي من الشرق.

ب- منحوتات حيوانية

ومـن المعروف أن تصوير الحيوانات أتي بتأثير من الشرق من آسيا وبلاد فارس.

جـ- منحوتات بشكل الجدائل والإلتواءات

وهذه من تأثير الشعوب الهندواوربيه.

إذن نسـتطيع القـول أن الفن القبطي قد صاحب ظهوره فترة انتقال تشـطر بين شعوب العالم كان لها تأثيرها الواضح في مصر خاصة بين

شــعوب البحر المتوسط، وقد صب الفنان القبطي هذه التأثيرات في قالب شعبي محلي صبغ فنه بصبغه فنية متميزة

بوجه عام بدأت المنحوتات المعمارية بداية ناعمة كان يميزها السلاسة في النحت ثم بدأت الخشونة في القرن الخامس وأصبحت شديدة الصلابة أو الخشونة في القرن السادس.

أمثلة علي المنحوتات النباتية

عــرفت الزخارف النباتية بالطبع في الفن الكلاسيكي ولكن هل كانت تتخذ مفهوماً رمزياً في الفن القبطي؟

هــناك من يعتقد مثلا أن الشجر ذو الأوراق والفروع كان يرمز إلي شــجرة الحيــاة وهناك من يعتقد أن الشجر المميز يعني الخصوبة والنماء عــلي أي حــال كان النحت النباتي يسير علي نمط سائد كأن يتخذ منظر رئــــي فــي الوســط ومــن حولــه تكوينات نباتية سيمترية ذات بعدين Two Perspective.

مثال (١)

فــرعان من أوراق العنب يتعاشقا في المنتصف وتتولد من كل منهما ورقــة كــبيرة ذات خمس فروع ثم تؤدى هذه من أسفل إلي ورقة ثلاثية وضــعت فــي مكــان وكأنها حُشرت فيه. في الجانبين نجد ثلاث ورقات أكانتوس تحوى بداخلها بعض أوراق العنب المسطحة الزخرفية، الأكانتوس مصــور بطــريقة جانبية بينما عناقيد العنب صورت بطريقة أمامية، هذا الإفريز يرجع إلي القرن الخامس.

مثال (٢)

نفس الطراز من الزخرفة، فروع نباتية منحوتة برشاقة عبارة عن أشكال دائرية بداخلها فرعين أو ورقتين تتداخلان في المنتصف بالإضافة إلى عنقود عنب لورقة شجرة صغيرة. وتتناثر الفروع من أسفل هذا وأعلاها متفرعاً منها عناقيد العنب. يظهر في النحت قدرة الفنان على الإيحاء بالضوء والظل الذي كان من سمات الأفاريز الرومانية.

هذا الإفريز عثر عليه في باويط ويرجع إلى القرن السابع وهو محفوظ بمتحف اللوفر.

أمثلة على المنحوتات الحيوانية

مثال (٣)

تظهر الغزلان والحمامة والكلاب والسمك والطاووس وغيرها وهي كما ذكرنا تأثيرات شرقية حيث نجد الغزلان في هذا المثال يجرى برشاقة بين الأوراق النباتية في تشكيل زخرفي استخدم الفنان فيه الإيحاء بالضوء والظل.

أمثلة على الجدائل والإلتواءات

مثال (٤)

ويظهر فيه التأثير الهندسي وفكرة تقسيم الإفريز إلى أقسام متساوية تقريباً يحمل كل قسم نوعاً مختلفاً من الزخرفة.

ثانياً: تيجان الأعمدة

يمكــن أن نقســم الأنواع التي ظهرت من التيجان في العمارة القبطية بشكل مبدئي إلى ثلاثة أنواع:

أ- تيجان بشكل الأكانتوس البسيط

ولديــنا عليها أمثلة كثيرة منها ما يرجع إلى القرن الرابع وهي تيجان مـــن الفيوم وأهناسيا حيث نجد الزخرفة تنقسم إلى مناطق أو أقسام رأسية منفصلة أو تكون الأوراق ذات شكل يميل إلى الاستدارة.

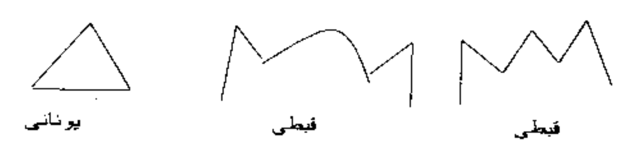
ب-تيجان بشكل الأكانتوس المعقد

وهـــذه كـــانت في البداية تيجان كورنثية تحولت إلى ورق الأكانتوس مقسم إلى وحدات أسفلها جزء دائري ثم ورق الأكانتوس يميل إلى الخارج كمـــا لـــو كان طائراً في الهواء. ويقال أن فكرة استدارة الورق في الهواء فكـــرة ســـورية. مـــثال على ذلك:تاج دعامة من سقارة يرجع إلى القرن السادس وموجود في المتحف القبطي.

جـ- تيجان بشكل السلال

مـــن بـــاويط يرجع إلى القرن السابع وهذا الطراز من أصل بيزنطي وربمـــا ما قبل البيزنطي لكن الأقباط أضافوا العديد من العناصر الزخرفية عليه. فنجد ورقة الأكانتوس في صفوف وإلتواءات بداخلها عنصراً زخرفياً كزهرة أو ورقة نباتية أو صليب. الشكل العام يذكرنا بالدانتيل.

ثالثاً: الواجهات المثلثة Pediment



كانت الواجهة المثلثة للمباني من الخارج أي الـ Pediment من خصائص العمارة الكلاسيكية ولكنها في الفن القبطي وإن نفذت بتأثير كلاسيكي إلا أن الأقباط قد غيروا من شكلها بما يتلائم مع العناصر الزخرفية السائدة في فنهم، فأصبحت الواجهة في منتصف مثلثة أو مائلة للإستدارة ثم على الجانبين مثلثين يحصر بين كل منهم وبين الجزء الأوسط دوائر بداخلها صلبان وفي الواجهة فروع الأكانثوس ثم في المنتصف زخرفة الصدف الشائعة تماماً في الفن القبطي وتتخذ شكلاً مروحياً.

مثال (١) من أهناسيا في المتحف القبطي ترجع إلى القرن الخامس.

المنحوتات التشخيصية

وفى هـــذا النوع من المنحوتات يمكننا العودة إلى التقسيم المعتاد للفن القبطى ككل:

المرحلة الأولى

القـــرن الرابع ومنتصف القرن الخامس وقد حافظ الفنان على تصوير الأشـــخاص فى هـــذه المرحلة على التوازن الهللينستى والرشاقة ومحاولة الفـــنان لإســـتخدام خداع النظر مع وجود بعض الأخطاء التشريحية لعدم اهتمام الفنان بالأبعاد الصحيحة.

مثال

منظر مولد "أفروديتى" من القرن الرابع ـــ بالمتحف القبطى ـــ تبرز الإلهـــة مـــن الصدف، الجزء العلوى مصور بطريقة أمامية بينما السفلى مصور بطريقة الـــ ¾ لفة.

الوجـــه مثـلث والإبتسامة واضحة، الأذرع مرفوعة لأعلى ويتجمع الشال عند الذراع الأيمن ثم ينسدل بشكل المروحة فى تنفيذ متناسق. الشعر عـــلى هيئة خصلات ويحلى صدرها عقد بدلاية كبيرة جاءت غير متناسبة فى حجمهـــا مـــع رشاقة الإلهة. مع ذلك لم يتقن الفنان الأبعاد فجاء الجزء العـــلوى من الجسم طويلاً إذا ما قورن بالأرجل وتظهر المبالغة فى تنفيذ الموضوع، فرغم محاولة الفنان في إظهار الرشاقة إلا أنه لم يحقق حيوية كبيرة.

مثال

منظر "ديونيسوس" من كوم الشيخ عبادة، من القرن الرابع فى متحف اللوفر.

يبرز "ديونيسوس" من بين فروع العنب وعناقيده عارياً، أمامياً رافعاً ذراعه الأيسر ليمسك بأحد العناقيد بينما ينسدل على كتفيه عنقودان. أيضاً الجزء العلوى أطول من السفلى بشكل غير متناسب والرقبة عريضة بالنسبة للرأس، غير أن المنظر كله به حيوية وملامح الوجه واضحة.

مثال

منظر "الفريد" من القرن الرابع متحف Trieste. نحت يمثل اثنان من الفريد بينهما درفيل يركب عليه إيروس عراه والأجسام رشيقة مصورة بحركة راقصة.

ملامح الوجه دقيقة ورغم الرشاقة والإنسيابية فى الحركة إلا أن الفنان لم يحقق التناسب مثل كبر الرأس والشعر وكبر الحلى.

المرحلة الثانية

نستطيع القول أن المرحلة الأولى في المنحوتات التشخيصية تتميز بموضوعات وثيقة تحمل معنى رمزى. الأشخاص تصور بتركيز على الجزء العلوى، الخصر دائماً عالى، الحلى مبالغ فى حجمها. البساطة فى نحت ملامح الوجه، وجود تأثير هللينستى إلى حد ما.

أما المرحلة الثانية في القرن الخامس.

مثال

منظر "دافنى" فى أهناسيا فى المتحف القبطى حيث تظهر دافنى أسفل قوس ويظهر الجزء العلوى من جسدها حتى أعلى الأرجل. ويظهر كبر حجم الرأس بالنسبة لحجم الجسم، وضوح العيون، النحت بارز عن الخلفية.

المرحلة الثالثة

القرنين السادس و السابع، وتتسم هذه المرحلة بالخصائص التالية:

النحت الخشن على مستوى منخفض، عدم الواقعية، التحوير الهندسي لشكل الأجسام.

مثال

منظرمن أهناسيا، موجود بالمتحف القبطي مصور عليه أورفيوس، يوريديكي مصوران على واجهة بخلفية من ورق الأكانتوس وتظهر الأسود البحرية بشكل محور وصورة الشخصية غير طبيعية والأجسام هندسية. والمقصود هنا ليس الأسطورة ولكن الرمز الديني ربما يرمز إلى مولد الروح في مياه المعمودية.

مثال

منظر صيد من القرن السابع في متحف اللوفر، المراكب والأشخاص يملأون كل المساحة، تظهر الخشونة في النحت، يكتفي النحات بمستويين فقط، اختفت الواقعية وحل الغموض محل الوضوح.

الرسم أو التصوير (Painting) القبطي

هناك ثلاث أنواع من الرسم في الفن القبطي:

١ -**الرسم على الحوائط:** وكان يتم بتغطية الحائط أولاً بطبقة من الجص أو الملاط تستقبل فوقها الألوان.

ويكون التلوين قبل جفاف هذه الطبقة من الملاط ويسمى في هذه الحالة Tempra ويكون فيها الرسم أكثر ثباتاً ويتم التلوين بعد جفاف هذه

الطبقة من الملاط وبهذا تكون الألوان في حد ذاتها طبقة رقيقة تتأثر بسرعة فتسقط أو تبهت ويسمى Fresco.

هاتان الطريقتان هما اللتان استخدمتا قبل العصر القبطي في الفن اليوناني والروماني واستمر الأقباط في استخدامها حتى القرن ١٢ م.

٢- **الأيقونات** وفيها تستخدم لوحة خشبية مستطيلة في معظم الأحيان وتلون بألون مخلوطة بالبيض والماء والكلة، وقد كشف على عدد هائل منها في دير سانت كاترين.

٣- **الـ Encaustic** وهي الرسم على النسيج، بأن تغطى قطعة من النسيج بطبقة من الشمع الشفاف أو الملون ثم يلون بالألوان المطلوبة.

مثال لذلك: صورة لسيدة من مدينة أنتينوى ترجع إلى القرن الثالث أو الرابع توجد في متحف اللوفر بباريس. فالأصل فرعوني من حيث المكان والوظيفة من حيث وجودهم أعلى التابوت، أسلوبهم روماني من حيث التفاصيل وتقسيمات الوجه، إذن هذه الصور أو هذا النوع من التلوين والرسم يعتبر نتيجة لاختلاط عناصر مصرية بالروح والأسلوب اليوناني الروماني وهذا ما افترضه المسيحيون من الحضارة القديمة في هذه القطعة لسيدة تمسك بالصليب المنخ أمام صدرها.

هناك بعض الملامح الرئيسية التي بدأت في الظهور مع بداية الفن القبطي ولازمته طوال مراحله، ولكن بدرجات متفاوتة وبطرق مختلفة في التنفيذ. ومن هذه الملامح:

١- **الموضوعات الوثنية** بمعنى أنها بدأت منذ القرون الأولى الثلاثة واستمرت حتى القرون السابع والثامن وما بعدها. ولكن في البداية نفذت بطريقة هللينستية تكاد تكون تقليد أعمى ثم أخذت بعد ذلك

وحـــوالى منذ بداية القرن الخامس معانى رمزية ثم تتخذ معنى وشكلاً زخرفياً في المرحلة الثالثة.

٢- **التقليد:** بدأ الفنان القبطى فى التقليد سواء الشخصيات أو الزخارف ثم مـــع الاتجاه الرمزى والزخرفى بدأ في تبسيط الأشكال. هذا التبسيط الـــذي كـــان يأخذ شكل التحوير فظهرت أخطاء تشريحية فى تصوير الأشخاص والتحوير في الأشكال النباتية. أما في المرحلة الأخيرة فقد بدأ الاهتمام بالوجوه مع إهمال الجسم.

٣- **الزخرفة:** كان الفنان القبطى يلازمه دائماً الـــ Horror Vacio (أى الخوف من الفراغ) طوال عصوره.

فـــنجد التأثير السكندرى الهللينستى واضح في مناظر المرحلة الأولى ســـواء فى مناظر رعوية أو **Landscape**. ثم بدأت الزخارف تزداد في المرحـــلة الـــثانية وتتحور أشكال الطيور والنباتات، أما المرحلة الأخيرة فـــتزداد فيها الزخارف بحيث تطغى على كل الموضوعات ويزيد الاتجاه إلى الـــزخارف الهندسية مع ظهور تحويرات جديدة بالإضافة إلى الأشكال المتداخلة.

٤- **الـــرموز:** بدأهـــا الفنان فى بداية الفن القبطى خوفاً من الحكم الوثنى فـــأخذ يســـتخدم رمـــوزاً لا يفهمهـــا إلا المسيحيون ـــ ثم بعد إعلان المسيحية بدأت تتخذ الرموز مكانة دينية فاستمرت بوضوح وأصبحت من السمات المميزة للفن القبطى.

٥- **الألـــوان الهادئـــة:** استخدم الفنان القبطى الألوان الهادئة غالباً ربما لإضـــفاء المهابة على الموضوعات السردية التى تتناول سير الأنبياء والقديسين.

وشأنها شأن باقى فروع الفن القبطي يمكن أن تقسم الرسوم القبطية إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: القرون الأولى حتى القرن الرابع.

المرحلة الثانية: نهاية الرابع وطوال القرن الخامس.

المرحلة الثالثة: القرنين السادس والسابع ويمتد حتى الثامن.

المرحلة الأولى

تميزت هذه المرحلة بعدة مميزات أو صفات من بينها:

١-**الميراث المصرى**: وهو التأثير الموروث من المصرى ويظهر بوضوح فى الصور الجنائزية فالفرعونى والمسيحى يتفقان فى تفكيرهما عن وجود عالم آخر بعد الموت ــ فلذا نجده يجمع بين صورة المتوفى مع القديسين بالإضافة إلى أنوبيس إله العالم الاخر عند المصريين وربما كان الفنان يتعمد التنويع في موضوعاته وعدم التوافق فى تكويناته.

٢-**التقليد**: تبسيط التكوينات الهللينستية مع عدم إدراك للنسب ولكن الرسم أفضل من النحت في هذا التقليد لأنه كان يقلد نماذج هللينستية قائمة.

٣-**اصطدام لهللينستية مع المصرية**: فنجد الاتجاه المثالى الهللينستى فى الرشاقة والأناقة والتحفظ وعدم الحركة مع الواقعية الشرقية.

٤-**الرمزية المسيحية**: بدأت فى هذه المرحلة الرموز الدينية التى سبق التحدث عنها.

من أمثلة هذه المرحلة منظر طبيعى (Lands cape) :

يرجع للقرن الرابع من كنيسة "Exode" فى "الخارجة".

نلاحظ التناسق فى تصوير الاجساد والملابس الذي يذكرنا بالميراث الهللينستى وإن كانت التفاصيل غير دقيقة ومنفذة بإهمال، بالإضافة إلى

تصوير هذا المنظر الرعوى الذي تتضح فيه الـ Lauds cape الهللينستية تجعلنا نؤكد أن هذا المنظر نفذه بعض الإغريق المسيحيون الذين كانوا يعيشون في صحراء الخارجة بعيداً عن السلطة الجديدة. الموضوع ليس به أى تأثير قبطى ما عدا وجود صليب العنخ مع وجود بعض الحروف باللغة اليونانية.

المرحلة الثانية من مميزات هذه المرحلة:

١-الاتجاه السردي التعليمي

بدأ ظهور الموضوعات التعليمية بعد إعلان المسيحية دين رسمي وهي الموضوعات التي كان يرمز إليها من قبل برموز فقط. وكانت تسيطر أيضاً على الموضوعات فكرة الصراع بين الخير والشر وهي فكرة كانت موجودة أساساً في الفن المصرى ومن هذه الفكرة جاءت رسوم متعددة للفرسان والقديسين على ظهور الأحصنة يحاربون الشياطين.

٢-تنوع الرسم كما لو كان الموضوع محدد في ذهنه مسبقاً

إلتزم الفنان البيزنطي بتقسيم لوحاته موضوع رئيسي في المنتصف وموضوعات ثانوية على جانبيه بشكل سميترى.

أما الفنان القبطي فقد خرج عن هذا التقسيم كلية فنجده ينظم الأشخاص والموضوع كله بشكل يجعلنا نعتقد أنه حدد الموضوع وأوضاعه في ذهنه قبل أن ينفذه.

Horro Vocio-٣

وهــو الخوف من الفراغ وهو الذي قوى من العناصر الزخرفية التى كــانت تسود فيها العناصر النباتية بحيث بدا الاهتمام بالزخرفة يأتى على حساب الموضوع وبدأت الأشخاص والحيوانات تأخذ شكلاً محوراً.

من أمثلة هذه المرحلة قصة سيدنا إبراهيم وهى مرسومة على إحدى قباب كنيسة السلام التى ترجع للقرن الرابع وبداية الخامس والمنظر يصور إبراهيم عليه السلام وهو يقوم بالتضحية بابنه اسحق مع وجود آدم وحواء وبعض الشخصيات الأخرى المشتركة فى هذا الحدث الدينى.

نلاحظ فى هذه الصورة اختلاط العديد من العناصر ببعضها، فلا زال الفــن القبطى فى بدايته. الملابس بثنياتها والأجساد بتناسقها تذكرنا بالأمثلة اليونانية والبيزنطية، مع وجود الصلبان والزخارف المسيحية.

المرحلة الثالثة وهى كما سبق أن وضحنا أنها تعتبر مرحلة الفن القبطى ومن أهم مميزاتها:

١-**الاهــتمام بالــرأس وإهمــال الجسم** نظراً لاهتمامه بقدسية الشخصية المصــورة فــنجد الأعين الواسعة والملامح الواضحة وهالة النور ثم الجسم بشكل مبسط دون وجود أخطاء وثنيات الملابس تتخذ انحناءات تتمشى مع شكل اللوحة.

٢-**تقــليل الشخصيات وإكثار الزخارف** تسيطر على هذه المرحلة زخرفة ســعف الــنخيل المصرى والأشكال المتداخلة مع الزخرفة الهندسية بالإضافة إلى هالة النور التى هى علامة مسيحية صرفة.

٣-**العذراء المرضعة** من أشهر موضوعات هذه المرحلة ظهور الشخصية المصـــرية في الفن أهمها شخصية العذراء المرضعة والمستوحى من إيزيس وهي ترضع طفلها حورس.

أمثلة هذه المرحلة

١-**المســيح وأبوميــنا** وهي أيقونة ملونة على طريقة الألوان المخلوطة بالبيض والماء والكولا ومطروحة على الخشب.

خطوطها بسيطة لتوضيح الموضوع. المنظر يوحي بالرهبنة، تصور المســيح وهو يرعى القديس مينا كل منهما بجانب الآخر. التصوير أمامي مع وجود هالة تحيط برأس كل منهما.

المســيح هالــته أكبر ويمسك كتاب (الخطوط) في يده مع وجود لفظ "المــنقذ" بجانـــبه. يضـــع المســيح يــده اليمنى على أكتاف القديس مينا (Proeistos) أي مصـــلي الدير، خلف المنظر نجد تلال الصحراء ـــ أما هـــالات النور التي خلف الرؤوس المقدسة فتعلو مستوى قمم الجبال كأنها ترفع هؤلاء إلى السماء.

بعـــض التفاصيل بيزنطية مثل: الهالات، الكتاب الذي يمسكه المسيح الوضع المقدس للوقوف إلى جانب بعض، الجمود في خطوط الوجه، طبيعة الملابس والثنيات.

إذا كـــان في هـــذه اللوحة ما يشير إلى التأثير البيزنطي فنجد وضع المســيح أو حـــركة اليـــد فـــوق أكـــتاف القديـــس مصـــرية محلية فالـــ Famipiarity هذه قطعت القديسة الإمبراطورية.

وجعلـــتها تمثل مصر اليومية ولكن هذا الوضع لم يفقد المسيح قدسيته التي تتضح بطول قامته ورأسه الأكثر طولاً وأكبر، كما أن وضع اليد على

أكــتاف القديــس ميــنا ترمز إلى مكانة هذا القديس المرتفعة بحب يرفعه المسيح فوق مستوى الأرض.

إذن الرمزية واضحة في أسلوب هذه اللوحة ــ وهي من صفات الفن القــبطي مع تصوير الأجسام ممتلئة وقصيرة ــ قسمته إلى أجزاء متساوية وبسيطة لا تظهر أي تفاصيل للجسم اسفل العباءة.

هــذه الــلوحة من باويط وموجودة الآن في متحف اللوفر وترجع إلى القرن السادس ــ السابع الميلادى.

٢-أيضـــاً من القطع الجميلة التى ترجع إلى نفس هذه الفترة وهي من أحد حــنايا بــاويط وموجودة الآن في المتحف القبطي في القاهرة. تنقسم الصــورة إلى قســمين الأول أو السفلى العذراء جالسة والمسيح طفلاً عــلى ركبتيها ومحاطة باثنى عشر قديس أتباع الرسول أو المبشرين ممسكين بالكتاب المقدس. أما الجزء العلوى فنجد المسيح على العرش محاطــاً بــأربع وجوه رمزية لأربعة كتاب لسيرة المسيح وملكان في الجانــبين. مــنظر الصعود هذا يعتبر تصويرً قبطياً فنجد الأشخاص خطوطها بسيطة ومماثلة لا يوجد دقة ولكن الألوان واضحة. المنظر يوحى بالقدسية والتفكير في معنى اللوحة.

٣-العذراء ترضع الطفل الصغير وهى تذكرنا بايزيس وهى ترضع الطفل حورس وهو من الموضوعات الشائعة جداً في التصوير القبطى على مر العصور.

النسيج القبطي

أمدتنا أماكن الدفن في منطقتي مصر الوسطى والعليا منذ أواخر القرن الماضي، بأعداد لا حصر لها من قطع النسيج متعددة الزخارف والأشكال

التي ترجع إلي الفترة ما بين القرن الثالث وحتي القرن الثامن الميلادي تقريبا، تلك القطع أطلق عليها اصطلاح "النسيج القبطي".

استخدم المصري القديم صناعة النسيج في مهد الحضارة المصرية أي منذ عصر ما قبل الأسرات ثم تطورت في عهد الأسرات تطوراً كبيراً (مدينة بني سلامة) ولقد استخدم كل من النول الأفقي والرأسي ونول السحب البسيط في عملية النسيج كما استعمل المصري القديم الخامات المختلفة في صناعة النسيج مثل الكتان والصوف وإن كان قد استخدم علي نطاق ضيق والزخارف كانت عبارة عن أشكال هندسية أو نماذج نباتية هذا إلي جانب صور الحيوانات والآلهة.

وفي العصر البطلمي كان النسيج إما في مصانع الحكومة أو مصانع المعابد أو المصانع الخاصة الشعبية واستمر استخدام نفس الأنوال ونفس المواد الخام التي كانت مستخدمة في العصر الفرعوني. أما من الناحية الفنية فقد لعبت العناصر الآدمية دوراً هاماً كزخارف ممثلة علي النسيج في العصر البطلمي، أما في العصر الروماني فكان صورة مكررة للنسيج البطلمي.

تعددت الخامات التي كانت مستخدمة في صناعة المنسوجات وكانت أشهر هذه الخامات:

أ- **الكتان:** ظل محتفظا بمكانته كأفضل الخامات المستخدمة في الصناعات النسيجية، يتميز بقوة احتماله وقدرته علي امتصاص الرطوبة وعزل الحرارة، وقد تميز الكتان في هذه الفترة بالجودة.

ب- **الصوف:** احتل الصوف مرتبة هامة بين الخامات ، بل أصبح مصدراً اقتصادياً هاماً لمصر إذ كانت المنسوجات الصوفية تصدر إلي أسواق الشرق الأقصى.

استعمل النساج القبطي الصوف أيضاً من أجل الزخرفة فقد كان يقوم بصنع الزخارف علي القمصان والعباءات من الخيوط الصوفية متعددة الألوان.

جـ- الحرير: هناك رأي يقول أن الحرير وصل إلي مصر للضباط والموظفين البيزنطين، بينما هناك رأي آخر يرى أن الحرير وصل إلي مصر قبل ذلك حيث استقدم من روما وفينيقيا عن طريق التجارة في القرن الثاني الميلادي وهذا الرأي أقرب إلي الصواب حيث أننا نعلم أن الإمبراطورية الرومانية عرفت الحرير مع ازدياد الرفاهية التي عمت الإمبراطورية وعليه فمن الطبيعي أن يصل إلي مصر عن طريق التجارة.

كان استخدام الحرير في مصر في البداية علي نطاق ضيق وذلك بسبب ارتفاع ثمنه هذا إلي جانب القيود التي فرضت علي استخدامه، فقد كان منافياً للرجولة وقد ندد آباء الكنيسة بالرفاهية التي وفدت مع استخدام الحرير في البلاط، ولكن مع مرور الزمن ازداد استخدام الحرير كخامة من خامات النسيج.

غزل الخيوط والصناعة والطباعة

استخدام النساج القبطي للمغازل اليدوية البسيطة في غزل الخيوط وكان يستخدم لكل نوع مغزلا خاصاً به تبعاً لسمكه.

برع الفنان القبطي في صناعة وطباعة المنسوجات فقد عرف عنه المهارة في تكوين الصبغات النباتية الطبيعية، كما استخدم في الطباعة الشمع والصلصال والأملاح كأملاح الرصاص والنحاس والحديد وتتميز

هذه الأملاح بخاصية امتصاص الألوان بعد جفافها بنسب مختلفة مما يعطي تأثيرات لونية متفاوتة.

مراكز صناعة النسيج

اشتهرت بعض المراكز والمدن بصناعة النسيج وكان لها الصدارة في الإنتاج من حيث الكم والكيف وأهمها:

أ-مدينة بانوبولس: أخميم

تقع على الضفة الشرقية للنيل أمام سوهاج تقريباً، عرفت في العصر الفرعوني باسم "خم" " Chm" ومن هذا الاسم استمد الأقباط الاسم الذي أطلقوه عليها وهو خمين Chian أما اسم بانوبولس فقد استخدمه الإغريق نسبة إلى اسم الإله بان إله الخصوبة والنماء. وقد اشتهرت هذه المدينة باستخدام الكتان لصناعة المنسوجات الكتانية الممتازة الصنع ومن خامات جيدة الغزل.

ب-مدينة أنتينيوبوليس (الشيخ عبادة)

ترجع أغلب قطع مجموعة متحف الإسكندرية لهذه المدينة التي تقع على الضفة الشرقية للنيل بالقرب من الأشمونين. اشتهرت هذه المدينة بوجود عدد كبير من مصانع النسيج بها، وما زاد من أهميتها ارتباط إحدى قراها وهي (خفن) بالرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، حيث كانت تلك موطن "ماريا القبطية" التي أهداها المقوقس حاكم مصر للرسول وتزوجها.

جـ- مدينة هرموبوليس (الأشمونين)

شمال غرب ملوي، وضمت هذه المدينة العديد من مصانع النسيج.

د- اوكسيرنخوس (البهنسا)

سميت هذه المدينة بهذا الاسم نسبة إلى نوع من الأسماك كان موجوداً بكثرة بها ويقدسه أهلها.

مصانع النسيج والحرفيون

انتشرت مصانع النسيج في أنحاء البلاد وتنوعت ما بين مصانع صغيرة وأخرى كبيرة. مصانع مملوكة للدولة وأخرى مملوكة للأفراد ومن بين المصانع الحكومية كان هناك مصنع يهتم بإنتاج النسيج الذي يحتاجه القصر الإمبراطوري.

وكانت المصانع الشعبية تقوم بسد حاجات الحكومة من ملابس الجنود واستطاعت أيضاً أن تحقق الاكتفاء في السوق المحلية.

أما العمال الحرفيون فقد انتظموا في نقابات للعمال الذين كانوا يقومون بأعمال ترتبط بصناعة النسيج من أمثال المطرزين والصباغين وغيرهم. وكانت هذه النقابات مسئولة عن سد حاجات الحكومة من المنسوجات ومسئولة كذلك عن تأدية الضرائب المفروضة على الأعضاء.

طرق الصناعة

تنوعت الطرق التطبيقية للصناعة في مصر القبطية وإن كانت تعتمد في أساسها على طريقة واحدة وهي تعتبر من أبسط الطرق للحصول على قطعة منسوجة على نول يدوي وتتلخص في أن يقوم النساج بفرد خيوط السداه على عارضة خشبية بحيث تكون موازية لبعضها تماماً وتقسم هذه الخيوط إلى قسمين:

أ-الخيوط الفردية. ب-الخيوط الزوجية.

ويتم بعد ذلك عملية النسيج ــ وهذه العملية تعتبر من أبسط العمليات الخاصـــة بالنسـيج، أضـــاف عليها النساج وابتكر نظير أنواع أخرى من الطرق الخاصة بالصناعة منها:

أ- **النسيج السادة**: وهو أبسط أنواع المنسوجات وأكثرها شهرة وينتج أبسط أشـــكاله من تقاطع خيوط السداه مع خيوط اللحمة تقاطعاً منتظماً وفي بعـــض الأحيان نجد أن النساج استخدموا خيوط زوجية لاعطاء قطعة النسيج متانة ومظهر زخرفي جميل.

ب- **نسيج القباطي** (الزخرفة): هذا النوع هو الأكثر شيوعاً، حيث أنه أطلق عليه نسيج (القباطي) وتعد طريقة النسيج المستخدمة فيه أول محاولة للحصول على زخرفة نسيجية مكونة من لونين أو أكثر وكان النساج يقوم بها بدقة ومعروفة أيضاً باسم (Tapussery).

جـ- **النسج الوبري**: يعتبر أقل شيوعاً من نسيج القباطي وكان يستخدم في الحـــالات التي تتطلب نوعاً سميكاً من المنسوجات أو كمناشف لوجود وبر به وذلك باستخدام السلال.

زخارف النسيج القبطي

يمكننا تقسيم النسيج القبطي إلى ثلاث مراحل من حيث الزخارف

- فترة مبكرة: قرن ثالث ورابع.
- فترة متوسطة: قرن خامس.
- فترة متأخرة: قرن سادس وسابع.

الفترة المبكرة

يمكنـــنا أن نرجع هذه الفترة أيضاً إلى القرن الثاني الميلادي وطوال القرنين الثالث والرابع. سادت في تلك الفترة العناصر اليونانية والرومانية.

ويجب ألا نندهش من استخدام المسيحيين العناصر الزخرفية الكلاسيكية فقد سيطرت عليهم الثقافة والحضارة الإغريقية فترة طويلة قبل اعتناقهم الدين الجديد مما أدى إلى اقتباسهم بعض الموضوعات الإغريقية التى كانت مؤثرة على عقل وقلب الإنسان المصرى. ففى البداية مثلها الفنان فى يونانية بحتة، ثم أخضعها للدين الجديد فظهرت في أسلوب جديد أكثر بساطة.

فعند تصوير الفنان القبطي للآلهات والحوريات وموضوعات الصيد ببعض الخطوط الخارجية للتعبير عن الحركة. وجوه الرجال تتميز بالنظرة الحادة أو العابة؛ شعورهم عادة قصيرة وأحياناً كانت لهم شوارب تتصل بشعر اللحية.

أما النساء فقد تميزن بوجود الأقراط والسلاسل، أما الشعر فنجده أحياناً بطريقة البوكل، وتعلو وجوههن ابتسامة خفيفة ونظرات هادئة وهذا كما نعلم من صفات الرسم اليوناني، مع استخدام بعض العناصر النباتية مثل ورق العنب والفروع النباتي.

من أمثلة هذه الفترة:

١-**قطعة الـه النيل** ترجع إلى نهاية القرن الثاني الميلادى ــ توجد في متحف موسكو. الموضوع من الأساطير اليونانية فى العصر الهللينستى، مصور بطريقة كلاسيكية واضحة فنجد الوضع الجانبي للجزء العلوى من الجسم الممتلئ النظرة المعبرة إلى حد ما، له شارب ولحية، يحيط بالمنظر الدائرى بعض الزخارف النباتية التى تتكون من بعض الورود والأوراق النباتية البسيطة.

٢-**جايا آلهة الأرض** ــ ترجع هذه القطعة إلى نهاية القرن الثاني الميلادى وتوجد في متحف لينتجراد، الموضوع كما هو واضح قديم ألفه النساج

القبطي في التنفيذ، نلاحظ فيه الجسم القريب من الواقعية، النظرة الحالمة الهادئة ـ الشعر على هيئة بوكلات، تفاصيل الوجه طبيعية إلخ..... أسلوب متأغرق تماماً. الإطار الخارجي يتكون من زخارف نباتية بسيطة عبارة عن ورود وورق شجر.

٣- **قطعة الفارس** وترجع إلى القرن الرابع ـ وموجودة في متحف اللوفر بباريس. المنظر مصور داخل مربع محاط بإطار من الأواني والزهور. الفارس يمتطي جواده وكلب يجري ينظر خلفه. وعلى الطريقة الهللينستية يرتدي الفارس يرتدي رداء يطير في الهواء، بصفه العلوى أمامي يرفع يده لأعلى، استخدم الفنان في هذه القطعة الخيط الأصفر للإيحاء بالذهب المستخدم في زخرفة ملابسه. أخيراً شكل الرأس وعدم ظهور تفاصيل اليد تبعدنا على هللينستية الموضوع والجلسة أيضاً الهللينستية.

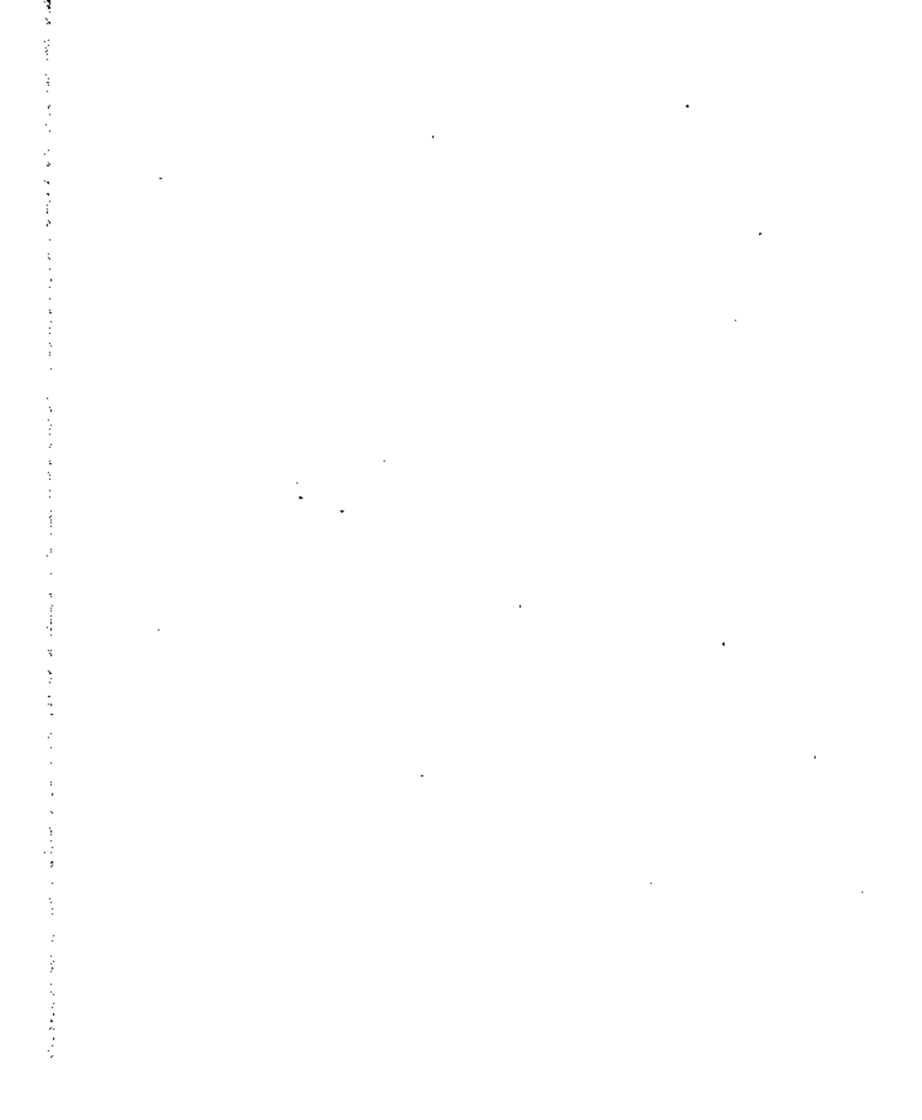
المرحلة المتوسطة

بدأ الفنان في هذه المرحلة استخدام الرسوم القبطية من خلال الموضوعات المسيحية ذات الطابع الديني لذا بدأت هذه الأشكال ترسم في طابع جديد يتميز ببعده عن الحيوية والحركة وأخذت النسب التشريحية في السيطرة وإن ظلت قريبة من التناسق.

توسع الفنان في هذه المرحلة في استخدام العناصر النباتية والهندسية سواء كانت مربعات أو مثلثات والأشكال السداسية والمثمن الأضلاع. ومن الأشكال النباتية استخدام القلوب كشكل محور عن الفروع النباتي والجدائل والعقد.

١- **قطعة ديونيسوس** ترجع هذه القطعة إلى القرن الخامس، وموجودة في متحف اللوفر بباريس، المألوف الهللينستي موجود ولكن مع بداية

لوحات الفنون القبطية



ظهـور الأسلوب القبطي. فالموضوع أيضاً من الأساطير اليونانية ـــ المحدد بإطار من زخرفة القلوب التي سوف تنتشر بكثرة في المرحلة المتأخرة والصلبان فنجد ديونيسوس الإله الوثني ... هالة النور حول رأسه، الجسم لا يزال يحاول فيه الفنان المتمسك بالواقعية الهللينستية، الوجه يجمع بين العيون الواسعة التي سوف تستمر بعد ذلك بدون أي تعبير جمالي والشعر القصير الغير متناسق (قبطي) وبين تفاصيل الوجه الأخرى القريبة إلى الطبيعية (الفم ـــ الأنف ـــ الخدود ـــ الرقبة).

٢- **مثال آخر رعوي:** من القرن الخامس أيضاً، ومن متحف اللوفر. بداخل إطار من الزخارف الوردية والنباتية البسيطة نجد ثلاث مستطيلات تصور أشخاص رعوية، وهنا الفنان لا زال متأثراً بالهللينستية المألوفة.

٣- **قطعة الراقصة:** من نفس الفترة، ومحفوظة في متحف اللوفر السابق. أيضاً التأثير الهللينستي واضح في الجسم الممتلئ الطبيعي ـــ الشعر المصفف إلى حد ما. الأقراط ـــ ولكن بدأت الشخصية المحلية القومية تظهر في الأعين الواسعة والبعد عن جمال الوجه والتناسق.

أما المرحلة الأخيرة

والتي شملت القرن السادس والسابع فقد ازدادت في هذه المرحلة البعد عن الواقع حتى وصل إلى التطرف والتحوير الزائد في الرسوم الآدمية ـــ فصارت رسوماً رمزياً أطلق عليها البعض الرسوم الكاريكاتورية.

تحورت أشكال النباتات في هذه المرحلة بحيث أخذت شكل نهائي قبطي فنجد شكل القلوب المحورية عن الفروع النباتية أصبح أكثر شيوعاً

فــي هذه الفترة. وانتشرت الزخارف في هذه المرحلة بحيث شملت أجزاء كبيرة من قطعة النسيج.

١-**عائـــلة تصلى** في إطار معمارى مكون من عامودين وحمالة نجد نسر وطـــاووس يقفان أعلى عائلة مكونة من رجل وسيدتان وطفل يصلون ــ (الأيـــدي مرفوعة). النسر يمسك بصليب فى منقاره ويوجد صليب آخـــر اسفل الحمال. الأشخاص فى أمامية واضحة ــ الأعين واسعة أجســـام صـــغيرة ــ الرؤوس متشابهة الإطار الخارجى عبارة عن جدائل.

القطعة ترجع للقرن السابع ــ من أخميم ــ في متحف سويسرا حالياً.

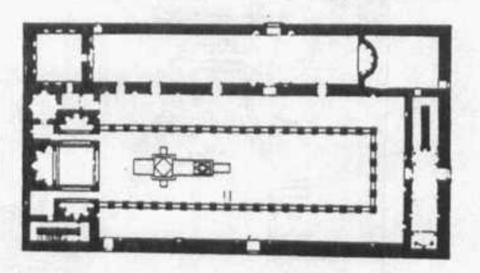
٢- **مولـــد أفروديت** في إطار من الزخارف المسيحية والرموز المسيحية أيضـــاً نجد منظر لمولد أفروديت القطعة كلها أسلوبها قبطى مسيحي فقـــط الموضـــوع هو المقتبس من التراث القديم الوثنى. ترجع للقرن السادس ــ متحف اللوفر.

٣- مـــثال آخر من القرن السادس لقديس يقف أسفل واجهة مثلثة محمولة عـــلى عامودين يمسك بإناء بيده اليسرى بينما اليمنى بها إناء آخر به زيت. نلاحظ هنا سيطرة الأسلوب الجديد في تصوير الجسم الذي يأخذ شـــكل مســـتطيل هندسي بدون أي جمال أو تناسق وأيضاً فى جميع التفاصيل الأخرى.

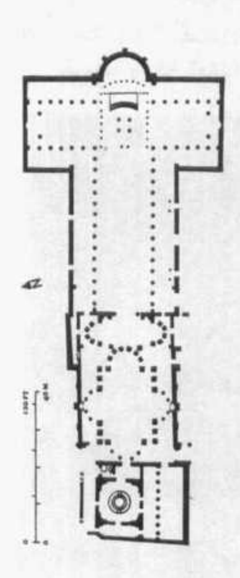


خريطة رحلة العائلة المقدسة إلى مصر



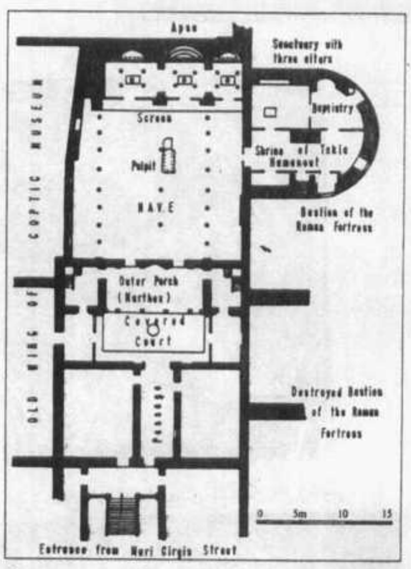


الدير الأبيض بسوهاج

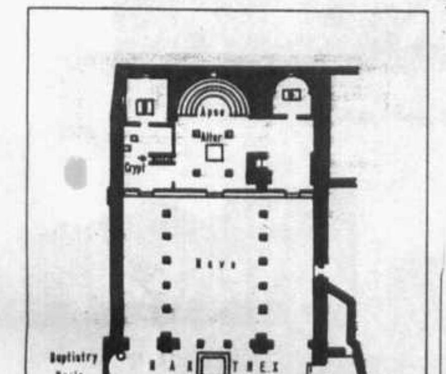




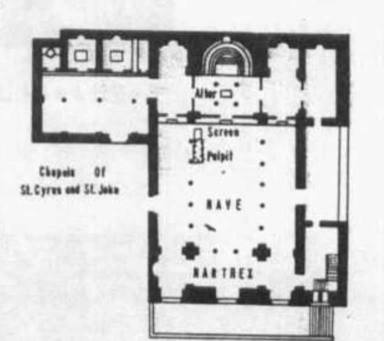
صورة القديس أبو مينا



الكنيسة المعلقة



كنيسة القديس سرجيوس



كنيسة القديسة باربارا

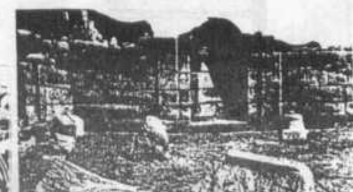


نحت بارز من إهناسيا يمثل الإلهة أفروديتى



حشوة من الحجر الجيرى من سوهاج



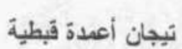








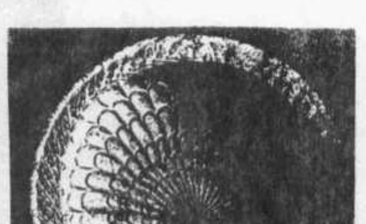




تيجان أعمدة قبطية













حشوات خشبية من الكنائس القبطية





تصوير جدارى من دير القديس أرميا بسقارة

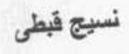


تصوير جدارى من كنيسة أم البريجات









نسيج قبطى





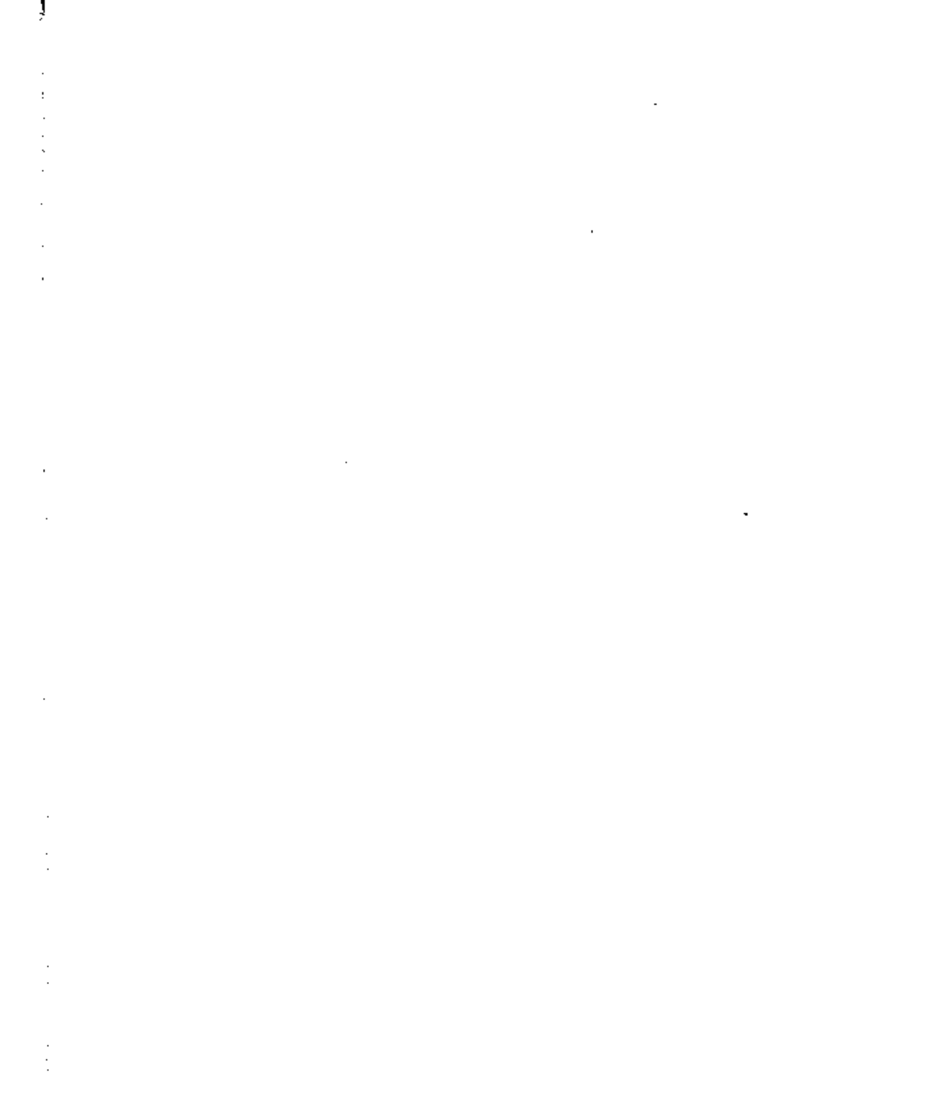






الفصل الرابع
الفنون البيزنطية

تقديـــــم عام لمقومات الفن البيزنطي
أصول الفن البيزنطي
الأجزاء المعمارية للكنيسة
الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنيسة
أشكال الكنائس
أنواع التخطيط في الكنائس البيزنطية
أشكال الأسقف
الزخارف المعمارية
الفسيفساء البيزنطية



الفنون البيزنطــــــية

تقديــــم عام لمقومات الفن البيزنطى

كانـــت الإمبراطورية الرومانية أعظم وحدة حضارية وسياسية عرفها الـــتاريخ، ذلـــك أن هذه الإمبراطورية ضمت بين حدودها جميع المراكز والحضارات القديمة باستثناء فارس والهند وذلك عندما بلغت الإمبراطورية أقصــى أتساع لها فى عصر الإمبراطور تراجان ٩٨-١١٧م. وقد امتدت الإمـــبراطورية الرومانية عندئذ من المحيط الأطلسى غرباً وحتى الفرات شرقاً فشملت فى الغرب بريطانيا، وبلاد الغال، وأرميريا، وإيطاليا، وألبريا فضلاً عن شمال أفريقيا من المحيط الأطلسى حتى طرابلس، فى حين شمل الجــزء الشـــرقى مـــن الإمبراطورية البلقان وآسيا الصغرى وأعالى بلاد النهريـــن فضـــلاً عـــن الشـــام ومصر وبرقة بالإضافة إلى امتداد النفوذ الـــرومانى حـــتى بلغ فارس والهند. ولقد تميزت الإمبراطورية الرومانية بتماســـك أجـــزائها بالـــرغم مـــن أنها تضم شعوب وأمم متباينة الأصول والحضارات وقد ساعد على ذلك امتداد الإمبراطورية على شواطئ البحر الأبـــيض والـــذى جعـــل من هذا البحر شريان رئيسى يربط بين مختلف أجزائها فى حين ساعدت الأنهار الداخلية على الربط بين أطراف الولايات فضـــلاً عـــن الطـــرق المعبدة التى اشتهرت بها حضارة الرومان بإقامتهم لشـــبكة واســـعة مترامية ليس لها نظير فى العالم. لقد كانت الإمبراطورية الرومانـــية فى أزهى عصورها فى الفترة ما بين قيام أوغسطس ٢٧ ق.م ووفاة ماركورس أوريليوس ١٨٠م.

وعندما انعدم النظام تحكمت القوات العسكرية فى عزل الأباطرة وإقامت غيرهم بعد أن كان الجيش خادم مخلص للإمبراطور مما جعل الأباطرة وأعضاء السناتو العوبة فى أيدى رجال الجيش غير أن الأزمة المعروفة بأزمة القرن الثالث الميلادى وهى أزمة سياسية اقتصادية اجتماعية وعسكرية لم تتبلور إلا بعد انتهاء فترة حكم أسرة سبتيميوس سفيروس الذى كان آخر أباطرتها كاراكالا Caracalla. على أى الأحوال ظلت الأسرة تحكم حتى عام ٢٣٥م وبعدها بدأت سلسلة متصلة الحلقات من الأباطرة العسكريين الذين لجأوا إلى الحكم الاستبدادى مما أدى إلى تفشى الفوضى فى الداخل وإنعدام الأمن فتدهورت الأحوال الاقتصادية وزادت الضرائب. أما من الخارج فقد أخذ يتزايد ضعف الجرمان وخاصة على جبهتى الراين والدانوب فى الوقت الذى تزايد فيه الخطر الفارسى على الولايات الأسيوية. وفى وسط الفوضى الشاملة والحروب الأهلية التى عمت الإمبراطورية فى النصف الثانى من القرن الثالث تولى الحكم الإمبراطور دقلديانوس عام ٢٨٤م لكى يقوم بإصلاحاته الإدارية التى قضت على تلك الفوضى وأعادت مركزية الحكم مرة أخرى إلى يد الإمبراطور وكانت من أهم هذه الإصلاحات أنه أدرك أن المركز الحقيقى لقوة العالم الرومانى لم يعد فى الغرب وإنما فى الشرق وأتخذ عاصمة جديدة للإمبراطورية هى مدينة نيقوميديا على الساحل الشمالى الغربى من آسيا الصغرى على بحر مرمرة بالإضافة إلى ما يتطلب ذلك من اعتبارات عسكرية فى نقل عاصمة إيطاليا من روما إلى ميلانو. وبعد أن تنحى دقلديانوس عن عرش الإمبراطورية عام ٣٠٥م برزت شخصية قسطنطين الذى استطاع أن يتغلب على خصومه ومنافسيه واحداً بعد الآخر حتى تم توحيد الإمبراطورية الرومانية عام ٣٢٣م والواقع أن الإمبراطور

قنسطنطين الذى حكم من ٣٠٦ – ٣٣٧م كان يتمتع بأهمية خاصة فى التاريخ نظراً للأعمال الهامة التى قام بها والتى كان لها أثر واضح فى تغيير وجه التاريخ وتحقيق الانتقال من العالم القديم إلى عالم العصور الوسطى نظراً لقيام هذا الإمبراطور بخطوتين على جانب كبير من الأهمية:

الأولى: اعترافه رسمياً بالديانة المسيحي كأحد الأديان التى تمارس فى الإمبراطورية.

الثانية: نقله عاصمة الإمبراطورية من روما القديمة على ضفاف نهر التيبر فى إيطاليا إلى روما جديدة شيدها على ضفاف البسفور محل المستعمرة الدورية القديمة بيزنطة التى أسسها الإغريق فى القرن الثامن ق.م ولم تحظ بأهمية تذكر بالرغم من أهمية موقعها حتى اختارها الإمبراطور قنسطنطين لتكون عاصمته الجديدة والتى أسماها روما الجديدة وانتهى من بنائها فى عام ٣٣٠م.

وليس هناك شك فى أن تأسيس مدينة القسطنطينية واتخاذها عاصمة للإمبراطورية الرومانية كانت فكرة صائبة ويدل على بعد نظر قنسطنطين وعلى حقيقة تفهمه للأوضاع الجديدة التى أصبحت فيها الإمبراطورية الرومانية كما يدل على أنه امتلك من الشجاعة والعزيمة ما مكنه من نقل العاصمة رسمياً إلى الشرق، فالمنطقة التى أقيمت عليها هذه المدينة شبه جزيرة تحيط بها من الجنوب مياه بحر مرمرة ومن الشرق مياه مضيق للبسفور ومن الشمال مياه القرن الذهبى ومن الغرب العاصمة نفسها. ولهذا فإن تلك المدينة تتمتع بميزات دفاعية كبيرة لأنها تسيطر على المضايق التى تربط البحر الأسود بالبحر الأبيض من ناحية كما أنه يصعب مهاجمتها والاستيلاء عليها من جهة أخرى كما أن القسطنطينية كانت

مركزاً تجارياً ممتازاً إذ أصبحت ملتقى الطرق التجارية العظيمة التى تربط البحر الأسود ببحر إيجة وتربط أوروبا شمالها ووسطها وغربها بقارة آسيا وأيضاً قارة أفريقيا فى الوقت الذى تتوسط فيه هذه العاصمة الجديدة تلك الإمبراطورية المترامية الأطراف. على أى الأحوال لم يدخر قسطنطين وسعاً فى جعل هذه المدينة صورة أخرى من مدينة روما فى قلب تلك المنطقة ذات الأحوال الحضارية الإغريقية حيث جاء قسطنطين بآلاف الصناع والفنانين لإقامة أسوار المدينة والقصور ومنازل السكان حيث استقطب قسطنطين مئات من الأسر الرومانية إلى عاصمته الجديدة.

لقد أصبحت العاصمة الجديدة التى أطلق عليها فيما بعد اسم القسطنطينية على رأس قائمة مدائن العالم وأجملها وأعظمها حضارياً وظلت كذلك على مدى أحد عشر قرناً كاملاً، وهناك وثيقة رسمية ترجع إلى حوالى ٤٥٠م تقول أنه كان بالمدينة وقت كتابة هذه الوثيقة قصور إمبراطورية وستة قصور للحاشية وثلاثة لعظماء الدولة ، ٤٣٨٨ من الدور الضخمة، ٣٢٢ شارع، ٥٥ مدخلاً ممهداً بالإضافة إلى الحدائق ومئات الأماكن الخاصة باللهو والحمامات العامة والمبانى الفخمة والكنائس المزدانة بالنقوش الجميلة والميادين الواسعة العظمى التى كانت كأنها متاحف لفن العالم القديم.

قد اشتمل التخطيط الأول للمدينة على الفوروم الذى أقيم فوق التل الثانى من تلال المدينة وهذا الفوروم الذى أطلق عليه اسم فوروم قسطنطين كان عبارة عن ساحة داخلية يدخل الإنسان إليها من كلا جانبها تحت قوس من أقواس النصر وكان يحيط الساحة مداخل معمدة وتماثيل، بينما أقيم فى الناحية الشمالية للفوروم بناء ضخم لمجلس الشيوخ وفى وسط الساحة عمود يعلوه تمثال أبوللو وإلى الغرب من هذا الفوروم طريق واسع

تقــوم علـــى جانبـــيه قصور وحوانيت وتظلله البواكي المعمدة ويمتد هذا الطــريق مخـــترقاً المدينة إلى ميدان الأوغسطيوم وهو ميدان واسع طوله ١٠٠٠ قـــدم وعرضـــه ٣٠٠ قـــدم وسمي بهذا الاسم نسبة إلى هيلينا أم قنســـطنطين بوصفها Augusta. وعند الطرف الشمالي لهذا الميدان قامت كنيســة أياصـــوفيا الأولـــى وعـــند الطرف الجنوبي شيد القصر الرئيسي للإمبراطور كما شيدت حمامات زيوكمس الضخمة التي كانت تحتوي على مئات التماثيل المنحوتة من الرخام أو مصنوعة من البرونز وعند الطرف الغربي كان يقوم بناء ضخم مكون من عقود ويعرف باسم Milion ومنه تتشـــعب الطرق العظيمة والكبيرة (لا يزال بعضها باق للآن) والتي تربط العاصـــمة بمخـــتلف ولاياتهـــا وهناك أيضاً في غرب الأوغسطيوم ميدان السباق العظيم وبينه وبين كنيسة أياصوفيا كان يمتد القصر الإمبراطوري أو القصـــر المقـــدس تحيط به ١٥٠ فدان من الحدائق وأبواب معمدة بينما انتشـــرت بـــيوت الأشـــراف في أنحاء مختلفة من المدينة وضواحيها، أما الشـــوارع الجانبـــية والتي كانت مزدحمة بالسكان فقد قامت فيها حوانيت الـــتجار ومساكن العامة على اختلاف أنواعها وكان الطريق الأوسط ينتهي عند طرفه الغربي بالباب الذهبي في سور قسطنطين حين ينفتح هذا الباب علـــى بحر مرمرة وكانت القصور تقوم على شواطئ المدينة الثلاثة. وقد حاول قسطنطين أن يجعلها تجسيداً للحضارة الرومانية فوق أرض يونانية إلا أنـــه رغـــم تلـــك المحاولات سرعان ما تبلورت حضارة جديدة وهي الحضـــارة البيزنطـــية التي اتخذت سمتها من الاسم القديم للمدينة وشملت الإنتاج الفني لكل القسم الشرقي من الإمبراطورية الرومانية القديمة والتي اســـتمرت حـــتى ســـقوط العاصمة في أيدي المسلمين في منتصف القرن الخامس عشر الميلادي.

أصول الفن البيزنطى

من الصعب تحديد البداية الحقيقية للتاريخ البيزنطى كما أنه أيضاً من الصعب القول أنه مع انتقال العاصمة الرومانية إلى مقرها الجديد بالشرق بدأ بذلك الفن البيزنطى، إذ أن ملامح هذا الفن أخذت تتبلور تدريجياً حتى اكتملت صورتها فى أواخر القرن الخامس وخلال القرن السادس الميلادى. ولا شـــك أن موقـــع المديـــنة المتوسط بين آسيا وآسيا الصغرى وأوروبا بالإضـــافة إلـــى ارتباط المدينة بالأجزاء الجنوبية للإمبراطورية الرومانية كســـوريا ومصر عن طريق البحر المتوسط قد سمح بتدفق العناصر الفنية ذات الأصـــول المخـــتلفة لكى يولد تدريجياً من تلك العناصر ما يمكن أن نطلـــق عليه الفن البيزنطى سواء فى مجال العمارة أو النحت أو التصوير بالألوان أو الفسيفساء أو حتى فى مجال الفنون الصغرى ولكى نتفهم بشكل أفضل مكونات هذا الفن يمكن القول أن الفن البيزنطى ينتمى لأصول سبعة هى:

أولاً: بلاد اليونان (العالم الهيللنستى).

ثانياً: آسيا الصـغرى.

ثالثاً: روما وإيطاليا.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية.

خامساً: شمال بلاد النهرين.

سادساً: جنوب فارس (إيران – العراق).

سابعاً: شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول).

أولاً: بلاد اليونان والعالم الهللينستي

المقصـــود بذلك دويلات بلاد اليونان وجميع الأجزاء التي امتدت إلـيها الحضـــارة الهللنوستية مثل الساحل الغربي وآسيا الصغرى وشمال ســوريا (إنطاكية) ومصر (الإسكندرية) حيث توطنت الحضارة الإغريقية وازدهــرت معالم الفن الهللينستي الذي استمر طوال الثلاثة قرون الأخيرة قــبل المــيلاد، إلا أنه منذ القرن الأول الميلادي لم تعد تلك المراكز الفنية قــادرة علـــى المزيد من الابتكار وإنما استمرت فيها المظاهر الفنية بدون تجديــد ثــم مالــت بعد ذلك إلى التدهور والتأثر بالعوامل الفنية الخارجية (العوامــل الشرقية القوة) إلا أنه بالرغم من ذلك ظلت المثل الفنية إغريقية (المثالــية). أيضـــاً فـــي العصر الروماني ومن بعد هذه المراكز وخاصة الإسكندرية وإنطاكية انتقل التراث الهيلليني إلى الحضارة البيزنطية.

ثانياً: آسيا الصغرى

بــرغم مــن تواجــد مقومــات الحضارة الهللينستية في بعض المدن الساحلية بآسيا الصغرى إلا أنه توطد أيضاً في وسط شبه جزيرة الأناضول التراث المحلي وهو تراث تكون عبر القرون منذ ما قبل الحيثيين، ويظهر هذا التراث الفني خاصة الميل لاستخدام الحيوانات كعناصر زخرفية خاصة شــكل الأسد والنمر وهي عناصر زخرفية ظهرت أيضاً في الفن اليوناني فــي العصـــر الهللينســتي. هذه العناصر الزخرفية انتقلت أيضاً في الفن البــيزنطي خاصة في مجال النحت سواء في القسطنطينية أو بلاد اليونان واستمرت أيضاً حتى في الفن السلجوقي في القرن الثاني عشر الميلادي.

ثالثاً: روما وإيطاليا

بالـــرغم من أن روما اعتمدت في تكوين ملامح فنها في البداية على الفن الإغريقي إلا أنه مع بداية العصر الإمبراطوري أصبح للفن الروماني ملامحـــه الخاصة خصوصاً في مجال الصور الشخصية والنحت التاريخي ومـــع ذلـك لم تحاول روما فرض شخصيتها الفنية على المراكز الأخرى الـــتي خضـــعت لها سياسياً. وعندما نقل قسطنطين عاصمته إلى شواطئ مرمـــرة في ٣٣٠ ميلادية حمل معه جميع عناصر الفن الروماني فالمباني الـــتي شيدت في القسطنطينية شيدت على الطريقة الرومانية والتماثيل التي اقيمـــت فـــي المدينة كانت ذات طابع روماني حتى القانون واللغة اللاتينية وجمـــيع مظاهر الحضارة الرومانية نقلها قسطنطين إلى العاصمة الجديدة ولذلـــك جاءت تسمية هذا الإمبراطور لعاصمته الجديدة باسم روما الجديدة مـــتجاوبة مع المظهر الروماني الذي اتخذته المدينة. بالرغم من ذلك فإن طبـــيعة موقـــع العاصمة حول هذا المظهر بحكم السيادة الخارجية للتكوين الإغـــريقي لهـــذا المكـــان، ولذلك فإنه بدأ من القرن السادس تغلب اللسان الإغـــريقي علـــى اللاتيني وفي القرن التاسع لم يعد أحد في القسطنطينية يعـــرف اللغـــة اللاتينية، حتى في مجال الفن أخذت مظاهر الفن الروماني تتقلص كالصور الشخصية الإمبراطورية وتتغير صور المسيح كشاب غير ملتحي مع التطور إلى الطريقة البيزنطية.

رابعاً: سوريا والحضارة السامية

تستخدم كلمة سوريا من ناحية تراثها الفني دون تحديد لهوية هذا الفن، ففي سوريا توجد المدن ذات التراث الهلينستي وعلى رأسها مدينة إنطاكية كمـــا يوجـــد بها أيضاً المدن الداخلية التي تقع على طرق القوافل و أهمها

مدينة دورا أوروبوس Dura Europos ثم يأتي بعد ذلك تراث المدن الداخلية وهو تراث محلي نستطيع أن نقول أنه مضاد للتراث الهللينستي وهذا التراث المحلي هو الذي يجمع بين الاتجاهات الفنية الثلاث نظراً لأنه هو الذي أثر في الفن البيزنطي وهو التراث الذي يطلق عليه الفن السرياني. هذا التأثير يظهر بالذات في مجالي التصوير الحائطي والفسيفساء وينعكس في الاهتمام ليس بالجمال في حد ذاته ولكن بالمعنى الذي تعبر عنه الصورة أو الموضوع، معنى ذلك أن التصوير والفسيفساء البيزنطي والمتأثر بالفن السرياني يوضح عناصر ذلك الفن من خلال التصوير بالوضع الأمامي وتكبير حجم الرأس بالنسبة للجسم نظراً لأنها مركز الشخصية بالإضافة إلى تكبير حجم الشخصية الأكثر أهمية. وقد ظهر هذا الاتجاه أول ما ظهر في ضريح دقلديانوس واعتبر أنه تدهور للفن الكلاسيكي بينما الحقيقة أنه توضيح لتلك التأثيرات الشرقية إذ كانت تلك العناصر الفنية من مقومات الفنون القديمة في جنوب العراق وسوريا، وليس معنى ذلك أنها تأثير مباشر من تلك على الفن البيزنطي لأنه يمكن التعبير عنه من الحنين للماضي والذي يمكن أن نتلمس خطاه في بالميرا ودورا أوروبوس. هذا التأثير يظهر في الفسيفساء والمنحوتات من القرن الرابع إلى السادس وهو الأسلوب الذي ميز الفن السكندري خاصة في مجال نحت العاج كما أنه ظهر أيضاً في التصوير الحائطي في كبادوكيا وأرمينيا منذ القرن التاسع كما يظهر أيضاً في تصوير Miniaturism (مينياتوريزم) وهي الصور مع الكتابات التي استمرت في المشرق المسيحي حتى القرن الثامن عشر.

ولذلك نستطيع القول أن الأثر الهللينستي والسرياني يعتبران من أقوى المؤثرات في بلاد الفن البيزنطي. وقبل الانتقال إلى مؤثر جديد يجب

أن نشـــير إلـــى مصر ففى الوقت الذى استمر فيه الأسلوب الهللينستى فى الإسكندرية حتى القرن الخامس يتطور أسلوب فنى خاص يعرف باسم الفن القبطى وهو فن يرتبط فى أصوله بالفن المصرى القديم بالإضافة إلى ما يظهر فيه من مقومات الفن الهللينستى والسريانى أى أن العناصر السامية قد وصلت إلى هذا الفن فى عمق للوادى عن طريق البحر الأحمر أو خليج السويس أو عن طريق الطرق التجارية منذ آلاف السنين.

خامساً: شمال بلاد النهرين

إن الحديث عن شمال بلاد النهرين تعنى به تلك المنطقة الشمالية التى يغلــب علـــى تكويــنها الأحجار التى استخدمت فى العمارة بينما بالنسبة للجنوب حيث يكثر الطمى استُخدم الطوب وليست الأحجار.

لقـــد كـــان شـــمال العراق موطناً للحضارة السامية الآشورية أما فى العصور الكلاسيكية فقد كانت مقسمة إلى قسمين شرقى وغربى واستمر فى الشـــرق مـــتها الطـــابع الســـامى أما فى القسم الغربى فقد تأثر بالحضارة الهلليتستية مع احتفاظه ببعض العناصر الشرقية. لذلك فهو يعد وسطاً بين السريانى والهللينستى بالرغم من خضوعه لسيطرة الدولة السلوقية.

معنى ذلك أنه فى القسم الشرقى فى مجال العمارة تظهر القباب المبنية بـــالعقود لكـــنها تغطى مبانى مستديرة وكذلك العقود المتتالية ذات الطابع الفارسى ولازالت توجد حتى الآن الحجرات المغطاة بقباب مبنية بالأحجار والتى أثرت بشكل مباشر فى العمارة البيزنطية.

ولا يقتصـــر التأثـــير الحضارى لهذه المنطقة على مجال العمارة فقط ولكن أيضاً بالنسبة للنحت وللعناصر الزخرفية المصاحبة للنحت البيزنطى.

سادساً: جنوب فارس (إيران- العراق)

بالرغم من أن السلوقيين ــ ذوات الأصول المقدونية ــ استطاعوا فرض سيطرتهم على القسم الجنوبي في بلاد النهرين وأنشأوا مدينة سلوقية وبالتالي أسبغوا التراث الهللينستي على تلك المنطقة غير أن هذا التراث لم يقــضِ نهائياً على العناصر الفنية الشرقية التي أخذت تتزايد. وبعد ازدهار الدولـــة السلوقية وازدياد تكاملها في عهد الدولة الساسانية في ٢٢٩ م على يـــد أردشير حاكم هذه الدولة تركزت الإقامة في إشناو في جنوب العراق وفي شمال فارس مثلما في مدينتي شابور وبرسوبوليس.

وقــد صـــاحبت قيام تلك الدولة ازدهار ما يعرف باسم الفن الساساني الذي حظى بانتشار واسع حيث أصبح أهم عناصر الفن الإسلامي لما كان لـــه الأثـــر الواضـــح في تطور وليس تكوين الفن البيزنطي، هذا التأثير الساســـاني يظهـــر في مجال النسيج والفخار والنحت والمعادن منذ القرن الخامس أو السادس الميلادي.

سابعاً:شمال فارس (الأجزاء الداخلية من شبه جزيرة الأناضول)

عـــند الحديـــث عن التأثير الإيراني أي الساساني في الفن البيزنطي فالمقصود بذلك القسم الشمالي من إيران والذي ارتبط بالقبائل التركية التي تمـــيزت فـــي مجال العمارة باستخدام القبة فوق مسطحات مربعة، أما في مجـــال النحـــت فقد فضلوا النحت الواطئ الذي يميل إلى تغطية كل جزء متاح من الشكل المنحوت مع عناصر نباتية أو حيوانية.

أمـــا فـــي مجال التصوير فقد استخدمت نفس العناصر الزخرفية مع استعمال اللون الأسود فوق خلفية بيضاء ثم استخدمت بعد ذلك نفس اللونين

ونفـــس العناصر الزخرفية فى الطلاء بالمينا التى انتشرت بشكل كبير بعد ذلك.

هذه العناصر يمكن أن نقول أنها عناصر تركية انتشرت فى العصور المـــبكرة وبالـــتالى تطورت هذه العناصر حسب المكان الذى انتشرت إليه وكان هذا الانتشار إلى جهة الغرب قد تم عن طريقين:

الأول: الشمالى الذى يمر على إيران إلى القوقاز ومنها إلى الشواطئ الشمالية للبحر الأسود وهنغاريا واسكندنافيا.

الـــثانى: مـــن إيران إلى الجزيرة العربية ومصر التى ظهر فيها الفن الساسانى والبارثى.

لقد قام هذا الفن بدور ملحوظ فى تكوين الفن البيزنطى وتجئ أهميته بعـــد الفن الكلاسيكى إيماناً بمثاليته والفن السريانى بواقعيته، على أنه مع بداية العصر المسيحى أصبح من الصعب الفصل بين الأصول المختلفة إلا أن وصوله من شمال إيران إلى بيزنطة عن طريق سوريا والأناضول كان له أكبر الأثر فى تأثر هذا الفن الإيرانى التركى بالفن السريانى.

وعلـــى ذلـــك فإن الاتجاه الزخرفى فى الفن البيزنطى قد وصل إلى بـــيزنطة عن طريق الشرق أكثر منه عن طريق الغرب. على أى الأحوال يمكننا القول أن الفن البيزنطى هو مزيج بين فنون الشرق والغرب أى بين الإغـــريق المعبرين عن الرقة والمثالية من جهة وبين الواقعية والقوة من جهة أخرى مع بروز الصور الشخصية الرومانية وتفضيل الوضـع الأمامى وكـــل العناصــــر الزخرفـــية من الشرق والأشكال الخرافية للفن الساسانى والجمود من النحت الأناضولى.

كل هذه العناصر بقيت فى خلفية الفن البيزنطى إلا أنه بالرغم من تلك العناصــــر فإن الدور الأساسى فى تكوين الفن البيزنطى يمكن تقسيمه بين

اليونان وسوريا ويمكن القول أن هذه البلاد لم تؤثر فقط على الفن البيزنطى بل أيضاً على فكره.

علــى أي الأحـــوال فبالإضافة إلى كل ما سبق ذكره في تكوين الفن البـــيزنطى فهناك الدين المسيحى ذاته أيضاً الذى لعب دوراً رئيسياً فى هذا المجـــال. فمنذ عصر جستنيان حيث كرس هذا الإمبراطور جهوده الكبرى فى إنشاء العديد من الكنائس والكاتدرائيات في الوقت الذى لم تحظ الأبنية الأخرى باهتمام الإمبراطور أو من جاءوا بعده.

ونفس الوقت أصبحت المناقشات الدينية تجرى فى الحياة اليومية بين عامـــة الشـــعب مما أدى إلى جعل الصفة الدينية تتغلب على ما عداها منذ القرن السابع وبالتالى صبغت كل الحضارة بهذه الصبغة ومما زاد من وقع التأثير الدينى تلك الاختلافات الدينية التى شغلت العالم المسيحى لمدة قرنين من الزمان لذلك لم يأت القرن التاسع وحتى القرن الثانى عشر إلا وأصبح الفن البيزنطى ذو طابع دينى صرف فى الوقت الذى أصبحت فيه الكتابات أيضاً ذات طابع عقائدى.

ولذلك يمكننا القول أن الديانة المسيحية ليست فقط أهم أسس للحضارة البيزنطـــية بـــل أيضـــاً أهم عناصر تكوينه فالدين يشكل أهم ملامح الفن البـــيزنطى، فالفن البيزنطى لم يعكس بكثرة الحوادث التاريخية والسياسية ولكنه عكس غالباً المعتقدات الدينية.

الأجزاء المعمارية للكنيســـة

ســـبق الإشارة إلى العناصر التى أثرت فى تكوين ما يعرف باسم الفـــن البـــيزنطي والـــتى يمكن القول أنها عناصر متعددة وإن كان يمكن الـــتفريق فيما بينها فى المراحل الأولى لهذا الفن إلا وأنه بعد اكتساب الفن البيزنطى ملامحه الرئيسية تلاشت هذه الأصول فى اللغة الجديدة لهذا الفن ولا شك أن الحديث عن الفن البيزنطى لابد وأن يتناول العناصر المميزة له ويقصد به العمارة والنحت والتصوير ثم مجموعة الفنون الصغرى.

ونظـــراً لأن طبيعة المسيحية كانت تستلزم أماكن تمارس فيها طقوس هـــذه الديانـــة الجديدة لذلك فإن الحديث عن الفن البيزنطى يستوجب أولاً الحديث عن العمارة وبالذات عمارة الكنائس التي بنيت لخدمة الدين الجديد بمعـــنى أو بآخر. وفى الحقيقة أن العمارة لم تقتصر على عمارة الكنائس فهـــناك المبانى العامة الأخرى والقصور والمنازل والمقابر، إلا أن التحديد الحقـــيقى والملامح الجديدة للفن البيزنطى ظهرت بالذات في الكنائس نظراً لأن احتياجات الدين الجديد استوجبت متطلبات خاصة فإن عمارة الكنائس جاءت لتلبية هذه المتطلبات. ولذلك فالعناصر المعمارية للكنائس البيزنطية تختلف مثلا عن العناصر المعمارية للكنائس حالياً، ويمكننا القول فإنه مهما تعـــددت أشكال الكنائس البيزنطية فإن العناصر الرئيسية التى تكونت منها تلك الكنائس هى كالآتى:

أولاً: الفناء الخارجى Atrium

وهـــو فناء واسع غير مسقوف محاط من ثلاث أو جميع الجهات بـــ Porticus الـــذى يكـــون إما من طابق واحد أو طابقين، هذا Porticus

مفتوح من الخارج أو معلق بجدار وعند تواجد فتحات في هذا Porticus وهي المسافات بين الأعمدة كان لابد من وجود حواجز خشبية تفصل الـــ Porticus عـــن الفـــناء الخارجي Atrium ، وبصفة دائمة يتواجد الـــ Atrium أمـــام مدخل الكنيسة. ويلاحظ أن الاختلافات في Atrium بين الكـــنائس يتحدد من وجود الجناح الشرقي للـــ Porticus أو شكله أو عدم وجوده تماماً.

ومنذ البداية كان دائماً مدخل الكنيسة من الجهة الشرقية يقابلها الهيكل وهو آخر جزء من الكنيسة في الجهة الغربية ولقد ظهرت نظريات تحاول تفســـير تخصـــيص الجهـــة الشرقية كمدخل للكنيسة لأنه تأثير في العبادة المازية وهي عبادة تقديس الشمس إلا أنه ليست هناك ما يؤيد وجهة النظر هـــذه. ويمكـــن تفسير تحديد الجهة الشرقية للكنيسة فإنه تطبيق عملي لما توصل إليه المعماريون خلال العصر الإمبراطوري حيث كانت البازيليكات يحدد مدخلها من الجهة الشرقية.

ففي الكنائس اليونانية نجد أن Porticus يمتد في ثلاث جهات فقط أما الجهـــة الـــرابعة وهـــي الشرقية المواجهة لمدخل الكنيسة فلا وجود للـــ Porticus وإنمـــا يوجد بدلاً منه حائط به بابان جانبيان يؤديان إلى مدخل الكنيسة.

بالنسبة للكنائس في روما وسالونيك وفلسطين نجد أن الـــ Porticus يمـــتد في أربع جهات وفي كنائس آسيا الصغرى كان الـــ Porticus في الجهـــة الشرقية على شكل جدار مثلما في الكنائس اليونانية إلا أن كنائس آســـيا الصـــغرى تشـــمل على ممر يفتح من جهة على Atrium بفتحات واسعة ويفتح في الجهة المقابلة على صالات الكنيسة بواسطة أبواب ضيقة. يوجـــد فـــي وســـط Atruim في العادة Kantharos أي حوض التعميد

وأحياناً يوجد بدلاً منه نافورات كما أن بعض الكنائس تحول الـــ Atrium إلى حدائق وكذلك أطلق عليه لفظ Paradisus ، وأمام الـــ Atrium يوجد أحـــياناً Propilo وهو مدخل معمد وهو الجزء المعماري الذي كان يسبق المعـــابد الكلاســـيكية، أما بالنسبة للكنائس فلم يكن له أي وظيفة إلا إضفاء مظهر فخم على واجهة الكنيسة.

ثانياً: الصالة المستعرضة Narthex

وهذا اللفظ مأخوذ من الكلمة اليونانية ναρθηξ وهو لفظ يعني صـالة مستعرضـــة ويجـــب ألا نخلـــط بينها وبين الـــ Porticus الشرقي، فالـــ Narthex يلاصق مباشرة واجهة الكنيسة فإذا كانت واجهة الكنيسة تفصل هـــذا Narthex عن الصالات الداخلية للكنيسة أطلق عليه اسم Narthex خـــارجي أما إذا كان الجزء الإبتدائي للكنيسة أو الأمامي من الصالات أي أنه لا يتواجد خارج الكنيسة فقد أطلق عليه Narthex داخلي. ومن الناحية المعماريـــة فالـــ Narthex له عدة أشكال إما أن يكون صـالة مستعرضـة واحـــدة أو مركبة وإما عبارة عن صالتين مثلما في كنيسة أياصوفيا وفي الغالب تكون الجدران القصيرة للكنيسة مستوية ولكن في بعض أديرة مصر نجـــد أن هذين الجدارين محدبين. في العادة يكون اتساع صالة Narthex مـــثل اتســـاع الصـــالات الصغرى للكنيسة ذاتها وتتصل الـــ Narthex بصالات الكنيسة بواسطة أبواب أو حواجز خشبية أو أعمدة. وكانت وظيفة الـــ Narthex كمكان لتواجد المبتدئين في العبادة المسيحية أو النادمين أو كـــبار المؤمنيـــن مـــن المسيحيين إلا أنه ومع ابتداء القرن السابع عندما استقرت نهائيا الديانة المسيحية استخدم Narthex في أغراض أخرى مثلاً كمكان للركوع قبل الدخول إلى الكنيسة للاشتراك في الطقوس الدينية.

ثالثاً: واجهة الكنيسة

كانـــت الواجهـــة فـــي الكنائس القديمة غاية في البساطة من الناحية المعمارية ففي الجزء الأسفل من تلك الواجهة باب أو ثلاثة أبواب تستخدم كمدخـــل للكنيســـة بيـــنما من أعلى توجد نافذة كبيرة وأحياناً أيضاً فتحتان جانبيـــتان لإعطـــاء الضـــوء للداخل وذلك في حالة وجود ثلاث صالات داخلية. في بعض المناطق وخاصة في الشرق كانت تتواجد على الواجهة بعـض الكرانـــيش وبعض الزخارف الحلزونية البارزة وفي الكنائس التي يوجـــد بها Atrium وNarthex تقتصر الواجهة فقط على الجزء العلوي والنوافذ وأيضاً في الجمالونات التي تحدد أعداد الصالات الدلخلية.

رابعاً: الصالات الداخلية Navate

وهي تكون جسم الكنيسة ذاته وهي مخصصة لتواجد المؤمنين وليس هناك قاعدة ثابتة لشكل الفاصل الذي يفصل بين تلك الصالات وبين الجزء الأخـــر من الكنيسة وهو Presbiterion فأحياناً يكون الفاصل على هيئة حاجز خشبي وأحياناً على هيئة عقد وذلك عند تواجد الصالة المستعرضة. بعـــد ذلك هناك عدد من الصالات في العادة فردي ١، ٣، ٥، ٧، ٩ إلا أن عدد الكنائس التي تحوي سبع صالات قليل للغاية كما وأنه من النادر وجود كـــنائس بها تسع صالات إذ أن العدد الشائع هو ثلاث فقط وفي هذه الحالة نجـــد أن للصـــالة الرئيســـية الكبرى هي الصالة الوسطى وعلى جانبيها الصـــالتان الأصـــغر حجماً. أما الفاصل بين كل صالة وأخرى يكون من الأعمـــدة أو الدعامـــات التي تحمل العقود. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر في كنائس الشرق وكنائس Ravenna عنصر معماري جديد انتشر

بعـد ذلك وأصبح الجزء المسمى Lubrino وهو عنصر معمارى استخدم كحلقــة وصــل بيـن تـاج العمود والعقد وهو يعطى رشاقة لهذا القطاع المعمــارى وفــى العادة كان يوجد فوق Lubrino منظر الصليب أو اسم الشــخص الذى بنى الكنيسة، كذلك يلاحظ أنه فى العمارة المسيحية فضل اســتخدام الدعامة عن العمود نظراً لعدم توفر المرمر دائماً لعمل الأعمدة ولأن الدعامــات تــتحمل أكثر ثقل سقف المبنى بالإضافة إلى أن استخدام الدعامــات يقلـل بقدر الإمكان عدد الأعمدة بتضخيم حجم الدعامات وذلك لإتاحة الفرصة للمؤمنين لمتابعة الطقوس الدينية.

فــى كــنائس القرن الرابع كانت النسبة محفوظة بين اتساع الصالات الصــغرى بالنسبة للصالة الوسطى هذه النسبة هى ١: ٢، أما خلال القرن الخامس لم تحتفظ الكنيسة البيزنطية بهذه النسبة إذ أصبحت تلك الصالات الصغرى أضيق قليلاً من الصالات الكبرى. وبالنسبة لسقف البازيليكا نجد أنــه فى الكنائس التى ترجع إلى القرون الأولى كان السقف فى العادة من الخشب ومغطى بالآجور (القرميد) وفى معظم حوض البحر الأبيض كانت الكــنائس فيه تستخدم عوارض خشبية توضع على شكل المقص المعمارى Pediment وكانت هذه العوارض الخشبية تترك أحياناً مزينة من الداخل وأحياناً أخرى كانت تغطى بطبقة جصية وتزين بمربعات مذهبة ولكن بعد ذلــك انتشــر استخدام القباء والقباب ابتداء من القرن الخامس ولقد فرض اســتخدام القبة حلول معمارية أخرى، بالنسبة لإضاءة الأماكن الداخلية من الكنيسة فإننا يمكننا ملاحظة مدى الاهتمام بإعطاء أكبر قدر من الضوء إلى داخل الكنيسة عكس المعابد الوثنية لذلك كانوا يستخدمون عوارض مرمرية فــى فتحات النوافذ تغلق بالزجاج الملون أو لوحات من المرمر، هذا العدد يختلف من كنيسة لأخرى حسب مساحتها كما وأن إضافة طابق علوى فوق

الصـــالات الصغرى استتبع عدد أكبر من النوافذ على أشكال مستديرة، في الليل كانت الكنيسة تضاء بمسارج تتدلى من الصفوف ومن الجدران ومن العقود كذلك كانت توجد شمعدانات ذات فرع واحد أو أكثر لتزين المذبح.

خامساً: الصالة المستعرضة الصغرى Transetto

فـــي العـــادة نجد أن صالات الكنائس الأولى تمتد بطول المبنى حتى قـــرب Abside أو المحراب ألا أنه في بعض الكنائس يتوقف امتداد تلك الصـــالات عند حد معين ليبتدأ عندها صالة مستعرضة مكونة مع صالات الكنيســـة شكل حرف T وهو رمز الصليب. ففي المسيحية يطلق على هذه الصالة المستعرضة Transetto وهي تحتل عرض كل المبنى وتنتهي عند حنيتـــيها الصـــغيرتين بجدران مستوية إلا أنه في بعض الأحيان تأخذ هذه الجدران الشكل المحدب وتتخذ شكل محاريب.

ويمكن تقسيم Transetto من حيث شكلها إلى قسمين:

أولاً: Transetto مســـتقل بمعنى أن صالات الكنيسة يتوقف امتدادها عند حدود صالة Transetto وفي هذه الحالة تكون تلك الصالة المستعرضة إما مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وذلك بواسطة الأعمدة والأقواس.

ثانياً: Transetto غير مستقل وهو عندما تمتد الصالات والأعمدة ملتفة حولهـــا لكـــي تمر أمام منصة الشمامسة Presbiterion مثلما في كنيسة القديس أبو مينا بالقرب من الإسكندرية ومن الملاحظ أن النوع الأول أكثر انتشاراً من النوع الثاني الذي يظهر فقط في الشرق.

سادساً: منصة الشمامسة Presbiterion

هذا الاسم مأخوذ من الكلمة اليونانية πρεσβυτερος ويعنى الحيز المحصور بين المحراب أو Abside والصالات، هذا المكان مخصص لتواجد الرئيس الديني للكنيسة والشمامسة الذين يقومون على الشعائر الدينية. ومن الملاحظ أن Presbiterion يرتفع مستواه عن مستوى الصالات بدرجة أو أكثر لإتاحة الفرصة للمصلين لرؤية الشعائر الدينية. وهذه المنصة Presbiterion تحاط بحواجز تفصلها عن بقية الكنيسة وتتكون من المذبح Altare والهيكل Abside وكرسي القسيس Cattedra بالإضافة لكراسي الشمامسة وكذلك Crista.

المذبح Altare

وهو أهم جزء في كل المجموعة المعمارية التي تتكون منها الكنيسة فعليه تقام الطقوس الدينية الخاصة بالعشاء الأخير.

تنقسم أشكال المذبح إلى أربعة أشكال:

١- مذبح على شكل مائدة ويتكون من لوحة مرمرية كبيرة تعتمد على دعامة وسطى أو على أربع أو أكثر من الدعامات الجانبية وبعض الدعامات تتضاعف عندما تكون تلك اللوحة على شكل حدوة حصان وهذا الشكل منتشر جداً في الشرق لتشابهه مع المائدة التي كانت موجودة في العشاء الأخير.

٢- أحياناً يكون المذبح على شكل كتلة صماء من المرمر أو من الحجر أو من أي مواد أخرى وأحياناً تكون هذه الكتلة المصمتة كقاعدة لمائدة توضع فوقها وقت اللزوم.

٣- مذبح على شكل تابوت أو صندوق فيكون المذبح عادة من المرمر أو الحجر أو من المونة ومغطى بالمعادن الثمينة (ذهب، فضة وأحياناً برونز). وكانت هذه المذابح إما ثابتة أو متحركة حيث كانت الأخيرة من الخشب.

٤- ابتداء من القرن الخامس تحول المذبح إلى مقبرة تحوى رفات الشهداء في سبيل الدين الجديد جاعلين من ذلك المذبح مقبرة المسيح نفسه لأن هذه الرفات تحاكى الأعضاء الحية للسيد المسيح. في حالة المذبح المبني على شكل كتلة صماء نجد أنهم كانوا يحفرون فيه حفرة تكون لاحتواء رفات الشهداء بينما في حالة المذبح الذى يكون على شكل تابوت أو صندوق فقد حفظت في داخله رفات الشهداء. أما بالنسبة للمذبح على شكل مائدة فقد كانت رفات الشهداء تحفظ في حفرة مستطيلة أو على شكل صليب محفور في الأرض تحت المذبح ومغطاة بلوحة مرمرية.

المحراب أو الهيكل Abside

وهو الجزء الأخير من الـ Presbiterion في الكنائس العامة وحقيقي أن عنصر المحاريب وجد أيضاً في العمارة الوثنية سواء في البازيليكات أو في المعابد إلا أنه استخدم أيضاً في الكنائس المسيحية لاحتواء كرسي الأسقف الذى كان يوجد في وسط التجويف والمحاط من الجانبين بكراسي الشمامسة الذين كانوا يجلسون على جانبي الأسقف ونظراً لأن الأسقف ـ حسب العقيدة المسيحية ـ يمثل المسيح نفسه فوق الأرض بينما بقية الشمامسة تمثل المساعدين له، لذلك فإن هذا الجزء المعمارى يمثل الكنيسة نفسها بمعناها المعنوى ومعظم الكنائس بها Abside أو

محـــراب واحد يتطابق مع الصالة الوسطى إلا أن بعض الكنائس الأخرى بهـــا ثلاثة محاريب واحد كبير في الوسط واثنان على الجانبين، في العادة يكـــون شـــكل المحراب نصف دائرى وفى الغالب نجده بارز فى الحائط الخـــارجى إلا أنه فى قليل من الأمثلة نجد أن الجدران الخارجية للمحراب مســتقيمة وليست بارزة وفى قليل من الأمثلة يتخذ المحراب الشكل الثمانى كما أنه لا توجد دائماً نوافذ مفتوحة فى المحراب وفى حالة وجودها يكون عددهـــا فـــردى كذلك فإنه من النادر تواجد عناصر زخرفية معمارية فى الجـــدار الخارجى للمحراب، أما الجدر الداخلى فإنه من أكثر الأماكن الذى تـــتواجد فـــيه الـــزخارف والصور المرسومة التى تمثل مشاهد من الديانة المسيحية وخاصة صورة المسيح كطفل أو المسيح المكتمل الرجولة.

قوس النصر

أحيانا وفي الكنائس الكبيرة كان يتقدم الجزء المقدس قوس كبير، كان الهدف منه دينياً إضفاء المزيد من المهابة على هذا الجزء المقدس، كما أنه جمالـــيا كان يستخدم كأرضية لموضوعات رائعة من الفسيفساء، ومعماريا كـــان يعتـــبر عنصـــرا معماريا يساعد على الترابط بين الأجزاء الطولية والعرضية من المبنى.

الإضاءة داخل الكنيسة

بالنســـبة للإضـــاءة داخـــل الكنيســـة نهارا كانت عن طريق النوافذ المستطيلة أو المربعة أو التى تأخذ شكل نصف دائرى فى الجزء العلوى.

وقد اهتم المعماريون بإدخال أكبر قدر ممكن من الضوء داخل الكنيسة. وفى الكنائس الضخمة كانت تستخدم أحياناً عوارض مرمرية فى فتحات النوافذ، وعادة ما كانت تغلق هذه الفتحات تبعاً لحجم الكنيسة.

وفى حالة إضافة طابق علوى للكنيسة والذى كان مخصصا للسيدات فتحت أيضاً نوافذ لإضاءته.

أما في الليل فقد أضيئت الكنائس بالمسارج التى تتدلى من السقف ومن الجدران ومن العقود هذا بالإضافة إلى الشمعدانات ذات الفرع الواحد والتى كانت توضع عادة على المذبح.

مواد البناء المستخدمة فى الكنائس

فى الكنائس الغربية انتشر استخدام الطوب الملتصق بالمونة وقد تبع ذلك تغطية الجدران بالمصيص أو الفرسكو أو بصفوف من اللوحات المرمرية.

أما فى الكنائس الشرقية فقد انتشرت الأحجار فى بناء الكنائس وقد استلزم ذلك استخدام الدعامات أحياناً أكثر من الأعمدة لتحملها الكبير لثقل الأحجار.

مواد وطرق البناء البيزنطية

فى العصر البيزنطى كان يعتمد أسلوب البناء على عناصر محلية قد تختلف من مكان إلى آخر وأيضاً من قرن إلى قرن. هذه العناصر تنحصر فى نوع أو مواد البناء طبقاً لبعض التقاليد المتبعة والتكنيك المستخدم.
انقسمت طرق البناء فى العمارة البيزنطية إلى نوعين:

١- طـــريقة Ashler: وهـــي منتشـــرة فـــي منطقة سوريا وفلسطين وأرمينيا أكثر من انتشارها بصورة عامة في آسيا الصغرى، وفيها يوضـــع حجـــران مستطيلان يعلوهما في وسطهما حجر مستطيل يربط بينهما وتستمر هذه العملية بالتبادل.

٢- الطريقة الثانية: وهي مستخدمة في القسطنطينية والساحل الشرقي لآســيا الصغرى وإيطاليا والبلقان والتي كان يستخدم فيها الطوب المحـــروق والـــرمل، وكانـــت هذه الطريقة تعرف باسم الطريقة البيزنطية.

كانـــت هـــذه الطريقة الأولى تستخدم في بناء الحوائط ولكن بالنسبة للأســـقف كانـــت نادرة الاستخدام بحيث استخدمت في المساحات الواسعة المـــباني المبنية بطريقة Ashler ومواد أخرى في الأسقف مثل الخشب أو كتل حجرية.

أما الطريقة الثانية وهي ما عرفت بطريقة البناء البيزنطية وقد كانت تـــتكون أساساً من حائطين متقابلين من كتل حجرية تأخذ أشكالاً مربعة أو مثمنة تملئ الفراغ بين هذين الحائطين بمجموعة كبيرة من الرمل المخلوط بالمونة وعندما يصل البناء إلى عدة أقدام كان يتبع هذا الجزء جزء أصغر يكـــون من عدة صفوف من الطوب brick غالباً خمس صفوف وتتكرر هذه العملية حتى يتم بناء الحائط كله.

كـــان حجـــم الطوبـــة في العمارة البيزنطية عموماً وفي القسطنطينية خصوصـــاً يكـــاد تكون مربعاً حيث يصل ضلعها إلى ١٤-١٥ بوصة أما السـمك فهـــو مـــن ١ ½ إلى ٢ ½ بوصة وهي بذلك أكبر من الطوب المحروق أو الطوبة الرومانية.

وقد زاد حجم الطوبة إلى ضعف ذلك الحجم السابق في الأماكن الواسعة كالعقود وكانت تختم الطوبة البيزنطية وهذا دليل على أنها كانت تتبع رقابة معينة وإن كان لم نصل الآن إلى حل رموز هذا الختم إلا أنه ومن المؤكد كان يحمل اسم المصنع المنتج أو المواصفات القياسية لهذا الطوب.

هذا بالإضافة إلى أنه أحياناً نجد مجموعة من المبانى التى بنيت كلها من الطوب لأن الجزء السفلي من المبنى كان مبنياً بالحجر، أما العلوى فقد كان يُبنى كله من الطوب ولكن الطريقة الأكثر استخداما هى طريقة الطوب المحروق والرمل. على أى حال وكما يبدو أنه ليس هناك قواعد محددة كان لابد للمهندس أن يلتزم بها.

حاول البعض الاعتماد على سمك هذه الحوائط كوسيلة من وسائل التأريخ للمبانى البيزنطية المختلفة ولكن لم تكن قاعدة وقد يختلف هذا السمك من بناء لآخر من نفس الفترة.

من الناحية الظاهرية قد تتشبه المبانى البيزنطية المبانى الرومانية ولكن فى الحقيقة هناك فرق بين الاثنين، فالمبانى الرومانية كانت تعتمد أساساً على الملاط الأسمنتى كما كانت قطع البناء متجانسة كما أن الواجهة كانت تتكون من طبقة عميقة يمكن أن تزال دون أن تحدث أى ضرر فى المبنى، أما فى المبانى البيزنطية فكان الأساس هو الرمل.

الآراء حول أصل البازيليكا أو الكنسية

"الكنيسة" هو لفظ معرب أصلها "كنشت" عربها العلماء العرب ومنهم العباس بن مرداس.

وقد اختلف العلماء عن أصل هذا المبنى فقد رأى البعض أن تخطيط البازيليكا المسيحية الأولى لابد وأنها منقولة من البازيليكات الرومانية إلى العمارة المسيحية، فنجد بالطبع هناك تشابهاً بين البازيليكا الوثنية والمسيحية فكلاهما كان ينقسم إلى ثلاثة أجزاء رئيسية كان الغرض منه اجتماع عدد كبير من الناس. فلابد أن البيزنطيين قد استفادوا من خبرة من سبقوهم في تهيئة المكان المناسب الذى يضم أكبر عدد ممكن للاجتماعات.

وهناك رأى آخر أن أصل البازيليكا المسيحية جاء من اللفظ Domus Dei أى بيت الله، وهذا اللفظ أطلقه المؤرخون على الكنائس الأولى والتى كانت تقام فى المنازل الخاصة والتى استخدمت بكثرة فى العبادة وعقد الاجتماعات الدينية فى فترات الاضطهاد الدينى والتى كانت عبارة عن فناء محاط بالأعمدة وكان يستخدم للصلاة. وقد عثر على منزل فى مدينة الصالحية بسورية يرجع إلى منتصف القرن الثانى الميلادى وكان يستخدم فى الصلاة.

وكان نظام المنازل الخاصة لا يتسع لأعداد كبيرة من المجتمعين وعلى ذلك فالاحتمال ضعيف أن تكون البازيليكا المسيحية قد تأثرت بنظام البيوت الخاصة.

وهناك نظرية تربط بين البازيليكا والمقابر الأرضية، فمنذ القرن الثاني والثالث الميلادى حظيت المقابر الأرضية التى دفن فيها شهداء الدين المسيحى بعناية خاصة وكان يقصدها الكثيرون في المناسبات الدينية

والأعياد وذكرى الاستشهاد ويقيمون فيها بعض الطقوس الدينية. وقد أطلق عليها لفظ (Martyrium) أى مكان الشهيد.

وقد عثر على بعض المقابر ومن أهمها المقبرة التى تقع أسفل الأرض (Crypt) فـى كنيسـة القديس بطرس فى روما، وهى عبارة عن حجرة بسـيطة مسـتطيلة نحتت فى أحد جوانبها حنية لتحديد الاتجاه وأقيم أمام الحنية هيكل صغير يقف فيه رجال الدين لتأدية الصلاة.

وبذلـك نستطيع القول أن أقرب هذه النظريات إلى الوضوح والمنطق هو تأثر البازيليكا المسيحية الأولى بتخطيط وأغراض البازيليكا الرومانية.

أشكال الكنائس

تعـددت أشـكال الكنائس ما بين طولية ومركزية والأخيرة يندرج تحتها عدة أشكال منها أشكال دائرية أو مضلعة أو Polibati أو صلبة أو مخـتلطة، والفـارق الرئيسى بين كلا الشكلين الطولى والمركزى أنه فى الشكل الأول تنظم أجزاء الكنيسة على محور واحد وتتعدد السقوف ما بين مسطحة أو قبوية أو مقببة.

أمـا الأشـكال المركزية فإن القبة هى العنصر السائد فيها فقط وفيها يكون نقطة المركز هى الأساس الذى ينظم حول أجزاء الكنيسة.

أولاً: الأشكال الطولية

وهى الكنائس التى تأخذ شكل مستطيل حيث يكون الضلع الشرقى الغـربى أطول من الضلع الشمالى الجنوبى، هذا النوع من الكنائس يطلق

علـــيه اســـم بازيلسيكا، وأبسط شكل للكنائس الطولية هى البازيليكات ذات الصالة الواحدة والتي تأخذ شكل مستطيل والتى يسبقها فى العادة Atrium و Narthex وتنتهى بالمحراب.

أمـــا أشكال الكنائس الأكثر تعقيداً من السابقة هى تلك التى تتكون من أكثر من صالة وعدد الصالات عادة فردى والعدد ثلاثة هو الأكثر شيوعاً ويحـــيط بالكنيســـة من الخارج مبانى أخرى مخصصة لأغراض دينية أو جماعية وخاصة مجموعة المؤمنين.

وتتكـــون جدران الصالة الوسطى عادة من أسفل ومن أعلى مكونة من دعامـــات أو أعمـــدة وأن كانـــت الدعامات مفضلة أكثر من الأعمدة لأنها تتحمل أكثر ثقل الجدران العليا والسقف وبالتالى لا يحتاج المهندسون إقامة العديد من الدعامات بعكس الأعمدة التى لا تتحمل كثيراً ولذلك تقام الكثير مـــنها حـــتى لا ينهار السقف ونظراً لأن الاتجاه العمومى فى الكنائس هو إتاحـــة أكـــثر مســـاحة خالية لإعطاء الفرصة للمسيحيين لمتابعة الطقوس الدينـــية الـــتى تقام فى Prosbeterion لذلك فضلت الدعامة ولتحقيق ذلك الغرض فضلت الأقواس أى العقود عن الـــ Architrave نظراً لأن العقود تقلـــل أيضاً من ثقل الجدران المحمولة على دعامات أو أعمدة لأن فتحات هـــذه العقود واسعة. وابتداء من القرن الخامس بدأ يظهر عنصر معمارى جديـــد هو الـــ Pulvino الذى كون حركة الوصل بين العقد والدعامة أو العمود مما أضاف للعقد رشاقة أكثر من ذى قبل.

توجـــد الصالة العرضية فى بعض الكنائس وهى الصالة التى تتواجد أحياناً وتفصل ما بين الـــ Navate والـــ Prosbeterion ولقد أدى تواجد هـــذه الصالة العرضية إلى وجود قوس ضخم يطلق عليه قوس النصر فى نقطـــة تقاطع الصالات الطولية مع الصالة العرضية وفى حالة عدم تواجد

Transetto كــان هــذا القوس يتواجد أمام المحراب أو Abside. ولقد استخدم هذا القوس لتدعيم الجدران الجانبية خاصة في الكنائس الغربية أو الكـــنائس الشرقية في الأناضول وسوريا الجنوبية حيث كانت الأحجار هي المادة المستخدمة في البناء فإن ثقل السقوف والجدران العليا استلزم تواجد عناصــــر معمارية عرضية لتربط الجدران الجانبية مثل عقود من الحجر تمـــتد على دعامات قوية تتقابل مع الدعامات المستخدمة لفصل الصالات عن بعضها وبالتالي تتحقق عملية الترابط.

علـــى العمـــوم وإلــــى جانب الهدف المعماري الذي استخدم من أجل أقـــواس النصـــر هـــذا فإن المساحة المتاحة فوق هذه الأقواس استخدمت لعرض مواضيع دينية مرسومة أو من الفسيفساء.

بالنســـبة للمـــواد البنائـــية في الكنائس: يمكن ملاحظة هذه المواد في الكنائس الغربية عن الكنائس الشرقية.

فـــي الكـــنائس الغربـــية: نجد أن مادة البناء هي الطوب الملصق بواسطة المونة.

في الكنائس الشرقية: كانت الأحجار هي المادة المستخدمة لبناء الكنائس.

فـــي كـــنائس الغرب حيث استخدم الطوب في البناء استتبع هذا طلاء الجـــداران الداخلـــية بالمصـــيص وأحياناً كانت الجدران تغطى بطبقة من الطـــوب المنتظم الشكل، وقد ساعد استخدام الطوب في البناء على إضافة عناصر معمارية زخرفية كالكرانيش القائمة تحت السقف المثلث الشكل أو أفاريـــز تحيط بالأبواب أو أشكال زخرفية أخرى مثل الصلبان أو الحلقات المعلقة.

أمـــا فـــي الكـــنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً استخدمت الدعامات والأعمدة بالتناوب

لكـــى تســـتند علـــيها العقود التى تحمل العباء، أحياناً كانت واجهة الكنيسة محصـــورة بيـــن برجين مستطيلين وأحياناً كانت توجد فى الواجهة بوابة ضـــخمة وأحـــياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول على دعامـــات وأحـــياناً كـــان يوجد على الجانبين الطوليين مقصورات معمدة Edicole. ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقيلة لذلـــك فإنها لم تفضل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها أما قباء أو قباب التى يسهل إرسائها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فُضِل فى الشرق كنائس النوع الثانى ويقصد بـــه الكنائس المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة كنائس مختلطة أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

ثانياً: الكنائس ذات الشكل المركزى

رأينا فى الكنائس الطولية أن الأجزاء التى تتكون منها الكنيسة مثل الـــ Porticus و Atrium و Navate و Prosbeterion موزعة على محـــور طولـــى. أمـــا بالنســـبة للكنائس المركزية فنجد أن هذه الأجزاء المعماريـــة موزعة حول نقطة مركزية وأنها ذات خطوط دائرية بدلاً من المستقيمة مثلما كان الحال فى الكنائس الطولية.

من الصعب تحديد أشكال الكنائس المركزية ولكن يمكننا القول أنها إما أن تكون مبانى مستديرة أو مضلعة أو Polibati أو ذات طابع مختلط أو كـــنائس صليبية الشكل، إلا أن الطابع المميز لكل هذه المبانى أو الكنائس المركزية هو تواجد القبة.

ويرجع أصل هذه الكنيسة المركزية بدون شك إلى عصـــر متناهى فى القـــدم مثل الأكواخ الفيوليتية والمقابر الكريتية والميكينية، كل هذه النماذج

تطورت من التجارب المعمارية الكثيرة خاصة خلال العصر الرومانى الذى فضل المبانى المركزية أكثر من العالم الهللينستى. ومن العالم الرومانى اكتسبت القبة أيضاً مظهراً معمارياً رائعاً حيث انتقلت إلى الشرق الذى شهد مولد هذا للتطور المعمارى فى فجر التاريخ.

إذن فالتغير الجوهرى الذى أحدثه العالم الرومانى بالطريقة التنفيذية لبناء القبة بواسطة العقود والقباء ذات المخروطات المتشعبة تناولته بيزنطة وركزت اهتمامها حول الصلة بين القبة وما تحتها وخلق المقرنصات المستقلة وتحقيق الخلط بين المبانى الطولية والمركزية التى ميزت الكنيسة البيزنطية.

أ- مبانى دائرية ومضلعة

أبسط الأمثلة على المبانى الدائرية والمضلعة هى تلك المبانى التى لا يوجد بها تقسيم داخلى حيث تستند القبة مباشرة على الجدران، ومن أمثلة تلك المبانى ضريح القديسة هيلين من القرن الرابع فى روما وضريح قنسطنطين والملحق بكنيسة الرسل بالقسطنطينية والمبنيان المستديران لكنيستى St. Andrea ، Petronilla من القرن الرابع/الخامس وكذلك الكنائس المضلعة الثمانية الأضلاع والملحقتان بكنيسة القديس سان لورانسوا بميلانو.

وابتداء من القرن الخامس بدأت المبانى المركزية تستخدم كقاعات دينية مع إضافة محاريب لإظهار الوجهة الشرقية بها. وأحسن مثال على ذلك يظهر فى كنيسة القديس جورج فى سالونيك حيث فتح فى القبة لأول مرة ثمان نوافذ بينما احتوت كنيسة سان جريجوريو فى ميلانو على مشكاوات نصف دائرية ونصف مستطيلة بالتناوب.

أمـــا كنيسة القديس St. Gereone و Colonnia بألمانيا فيلاحظ أن قاعاتهـــا بها أكثر من مركز ويحيط بالقاعة حنيات نصف مستديرة ويسبق القاعة ذاتها Atrium يأخذ جانبيه القصيرين شكل الحنية.

كل هذه الأمثلة السابقة كانت من المباني المركزية البسيطة أي التي لا تحمـــل أي تقسيم داخلي. أما بالنسبة للمباني المركبة فنجد أنها تتكون من حلقتيـــن الداخلية وهي التي تحمل السقف أما الحلقة الثانية فهي الخارجية والـتي تحصر بينها وبين الحلقة الأولى ممر. مثال على ذلك المبنى الذي أقامـــه قنســـطنطين في ٣٢٦ – ٣٣٥ م في أورشليم. هذا المبنى به ثلاث حلقـــات متداخلة أصغرها وهي موجودة بالداخل وبها الكهف المقدس. ولا شـــك أن هـــذا المبنى كان نموذجاً لهيكل القيامة في أورشليم، ومثل مقبرة العذراء بأورشليم من القرن الخامس ومثل كنيسة أم الإله Theotokos من القرن الخامس بفلسطين، وهذه الأخيرة بها أربع قاعات، بها محاريب بينما محـــراب القاعـــة الرئيسية محاط من الجانبين بمباني جانبية وهو نموذج يتكرر في المبنى المثمن بـــ Niraye ، ثم المبنى المستدير بـــ Perugia.

ب- مباني تتبع المباني المركزية Polibato

هـــي مجموعـــة مـــن الكنائس ذات شكل طولي ومضاف إليها ثلاثة محاريـــب نصف مستديرة على شكل صليب أو أربعة محاريب على شكل وردة. وفـــي الحالة الأولى أو الثانية استخدمت هذه المحاريب كسنادة للقبة نفسها وفي نفس الوقت أضفت اتساعاً على المكان من الداخل.

وهـــناك أيضاً أمثلة على هذه الكنائس الطولية ولكن بإضافة محرابين بشـــكل نصـــف مســـتدير أي أنها Polibato ويمكن أن تأخذ كمثال لذلك الكـــنائس ذات الصلة Transitto المحدبة الجدارين. ويمكننا ملاحظة أن

طـــراز الأبنية ذات الثلاث محاريب تتواجد بكثرة في الأضرحة وأحواض التعمـــيد وكذلـــك وجدت بكثرة في الأبنية الرومانية من العصر الروماني الإمبراطوري ملحقة بمباني أخرى. وكذلك يمكننا ملاحظة تواجد المحاريب على شكل ثلاث ورقات مكونة Prosbeterion وملحقة بالمبنى البازيليكي مثلما في كنائس سوريا والعراق ومصر في الديرين الأبيض والأحمر وفي فلســطين حيــث لم يقتصر الأمر على تشكيل الـــ Prosbeterion بشكل الـــثلاث ورقات وإنما أيضاً تحديب للصالة العرضية الـــ Transittoمثلما في البازيليكا الجستنيانية في بيت لحم.

إلـــى جانـــب المحاريب المشكلة على شكل ثلاث ورقات يوجد أيضاً محاريب على شكل أربع ورقات متتالية وضلع كل محراب يساوى تقريباً ضـــلع المـــربع المتوسط. هذا الطراز استخدم خاصة في المباني الصغيرة مـــثلما فـــي كنيسة Henchir Maatria في تونس. وفي أماكن أحواض التعمـــيد وفـــي بعض الكنائس الكبرى الأخرى مثل بازيليكا الـــ Stoa في أثينا.

هـــذا الطـــراز انتشر كثيراً بعد القرن السادس إلى أن تطور وتحول تقريباً إلى صليب وفيه يقل ضلع المحراب عن ضلع المربع المتوسط.

جـــ- مباني ذات طابع مختلط

بينما كانت المباني القديمة ذات طرز يمكن رؤيتها من الخارج نجد أن الكـــنائس البيزنطية تتميز بتواجد أكثر من طراز أو شكل معماري متحدة فـــيما بيـــنها أو مـــتقابلة. ويظهر ذلك في اتحاد الشكل الثماني مع الشكل الصـــليبي ذو المشكاوات الدائرية أو المربعة، هذا الاتحاد الناتج عن أكثر من شكل لا يمكن رؤيته من الخارج لأنه اتحاد داخلي. ومن أحسن الأمثلة

على ذلك النوع من الكنائس ذات الطابع المحتفظ هي كنيسة St. Lorenzo بميلانو. وفي هذه الكنيسة يظهر المزج بين الشكل المربع مع الشكل الـ Tetra Conico والمسبوقة بفناء ضخم ومنتهية بصالة على شكل صليب يسبقها من الجانبين مبنيان Peribelo (معناها إما مكان دائرى أو حيز محصور بين جدران مبنى والسور المحيط به)، ثمانية الشكل وعلى جانبيها كنيستان ذات محرابين بارزين للخارج. وبعد بضع سنين من إقامة هذه الكنيسة بني في الجانب الجنوبي مبنى ثماني الشكل به مشكاوات نصف دائرية ونصف مربعة ويبدو أن هذا المبنى استخدم للتعميد ثم ألحق بعد ذلك بالكنيسة عن طريق فناء. وفي منتصف القرن الخامس أضيف إلى الجانب الشمالي صالة صغيرة مشابهة للقاعة السابق الإشارة إليها.

إن اكتشاف مجموعة المباني هذه غيرت النظريات القديمة التي كانت تحاول معرفة أصل الطراز البيزنطي هل هو من الشرق أو من روما ذاتها. فبالإضافة إلى كنيسة St. Lorenzo فإن مجموعة المباني في Milano تبين مدى انتشار هذه المعالم الجديدة في العمارة في الفترة التي كانت فيها Milano هي مركز البلاد الإمبراطوري ومركز لتلاقي تيارات فنية آتية بدون شك من الشرق عن طريق فنانين رحلوا إلى Milano لوضع خدماتهم تحت تصرف الإمبراطورية. وقد استطاعت هذه المدينة استيعاب التيارات الفنية الآتية من العالم الهللينستي الشرقي وأصبحت بذلك المعبر الذي انطلقت منه العمارة البيزنطية بعد ذلك إلى رافنا ثم عن طريق شبه جزيرة البلقان انطلق هذا الفن مرة أخرى إلى الشرق. ومن الغريب أن يحدث هذا في شبه الجزيرة الإيطالية حيث كان الفن الروماني لا يزال في عنفوان قوته، وهذا يفسر لنا كيف ظلت روما صامدة أمام تلك التيارات الفنية الجديدة.

د- المباني ذات الشكل الصليبي

هناك مجموعة من الكنائس ذات شكل صليبي وهو رمز مهم في العقيدة المسيحية. والكنائس من هذا النوع يمكن تقسيمها إلى قسمين: القسم الأول يكون الصليب فيه حى بمعنى أن ذراعي الصليب لا يحيطهما أى مباني أخرى. أما القسم الثاني ففيه يكون الصليب محصوراً داخل نطاق مغلق ومتكامل. ويمكننا أن نضيف إلى هاتين المجموعتين مجموعة الكنائس التى تحمل شكل حرف T، ولقد سبق أن أدخلنا هذه المجموعة ضمن مجموعة الكنائس ذات الشكل البازيليكى والتى تتضمن صالة مستعرضة Transitto. ومن المعروف أن الشكل الصليبى للكنائس يستمد أصوله أيضاً من العمارة الرومانية وإن لم يجهل الفن الهللينستى بعض النماذج من هذا الطراز. بالنسبة للعمارة المسيحية استخدم هذا الشكل بعيداً عن أفكار واضحة ورمزية، فالصليب لا يمثل فقط صلب المسيح كما يعتقد المسيحيون ولكنه يمثل الرمز لعودة ظهور السيد المسيح فى نهاية العالم فى ثوب القاضى لذلك فالصليب هو رمز الأمل والمجد والرفعة والعدل ونظراً لأنه له هذا المعنى الرمزى لذلك فإنه يتوافق مع المبانى الجنائزية أو مقابر الشهداء Martyruim والأضرحة وأماكن التعميد أى أحواض التعميد.

وأقدم النماذج على المبانى الصليبية الشكل ذات الذراعين الغير محصورين داخل نطاق مبانى أخرى توجد فى إنطاكية حيث تظهر نواة المركز مربعة الشكل والتى يخرج منها أربعة أذرع متساوية يوجد بكل ذراع منها مدخل فى الضلع الحر الصغير بينما يوجد فى الوسط قدس الأقداس Prosbeterion الذى يتشابه مع هذا الشكل أيضاً وإن كان يختلف مع كنيسة St. Giovani فى إفسوس والتى ترجع إلى القرن الخامس أى قبل عصر جستنيان. وتتميز هذه الكنيسة بوجود Martyrium أسفل الـ

Prosbeterion الموجـــود في الوسط. كما تتميز أيضاً بأن الأذرع الثلاثة الغربي والشمالي والجنوبي مقسمة عن طريق الأعمدة إلى ثلاثة أقسام بينما الضـــلع الشـــرقي مقسم إلى خمسة أقسام نظراً لأن مساحته تفوق مساحة الأذرع الـــثلاثة الأخـــرى، أمـــا فـــي عصر جستنيان حيث أعيد بناء هذه البازيليكا، فقد أصبح يغطيها خمس قباب.

إلـــى هـــذه المجموعـــة يمكنـــنا أن نضـــيف أيضـــاً كنيسة الرسل بالقســـطنطينية حيـــث تتميز مجموعة الكنائس الصليبية الشكل والموجودة بآســـيا الصغرى والمؤرخة بالقرن الخامس والسادس بصفات مختلفة. ففى العـــادة نجـــد أن الـــذراع الرابعة المتجه إلى الشرق من الصليب أكبر من الأذرع الأخـــرى وتحتل تقريباً المحراب بينما الذراع المتجه جهة الغرب يفـــوق فـــي طولـــه الأذرع الأخرى. وفي هذا المثال يظهر الجمع ما بين الشـــكل المركـــزى والطولـــى. هـــذا الشكل سينكمش بعد ذلك وتتميز به مجموعـــة الكنائس الغربية في العصور الوسطى. في بعض الأحيان كان المعماريون يدخلون مربع أو مستطيل عند نقطة تقاطع ذراعى الصليب مما كان ينتج عنه شكل مركب يختلف عن شكل الصليب مثلما في كنيسة قلعة ســـمعان بسورية وفيها استطاع المهندس ببراعة أن يوفق بين ثلاثة أشكال مختلفة هي الشكل الصليبي، الشكل المربع، الشكل البازيليكي.

أمـــا فـــي كنيســـة الأنبياء والرسل بـــ Gerasa ففي هذه الكنيسة لا نســـتطيع أن نـــتحدث عـــن خلط الطرز بعضها ببعض فقط ولكن يمكننا ملاحظـــة خروج الذراعين عن المربع الذى يوجد في الوسط كما لو كان يتدليان من هذا المركز الذى يمثل جسم الكنيسة الأصلى.

والكنيســـة الصـــليبية الشـــكل المحصورة داخل إطار خارجي يمكن تميـــيزها عـــن الكنيسة الصليبية ذات الأذرع الحرة أو المفردة عن طريق

تواجد إطار خارجى من أربع جدران يحيط بأذرع الصليب بينما من الداخل يمكن تمييزها من تواجد القبو وتوسط القبة للبناء. هذا الطراز من المبانى لم يظهر إلا فى الشرق ابتداءً من القرن الخامس وأقدم الأمثلة عليه موجود بالقسطنطينية.

هذه هى الأشكال الرئيسية للمبانى المركزية والتى تعتبر من خصائص عمارة الكنائس البيزنطية.

أنواع التخطيط فى الكنائس البيزنطية

تطورت أشكال الكنائس وأضيفت إليها العديد من الحجرات والأجزاء التى قد تختلف من طراز إلى آخر من طرز العمارة البيزنطية. ويمكن تقسيم تخطيطات الكنائس البيزنطية إلى أربعة تخطيطات أو أربع مجموعات هى:

أولاً: الطراز البازيليكى **The Basilica**

ثانياً: الطراز المركزى أو المبانى المركزية **Centralized Buildings**

ثالثاً: البازيليكات المقببة **The domed Basilica**

رابعاً: التخطيط الصليبى **The cruciform Church**

وبمرور الوقت اندمجت بعض الأشكال مع بعضها، وإن كان يمكن تمييزها.

أولاً: الطراز البازيليكى

١- هذا الطراز له صفات عامة تميزه وهى الصالة الكبيرة المستطيلة التى تنقسم طوليا إلى ثلاثة أقسام عن طريق صفين من الأعمدة. الصالة الوسطى (Nave) والجناحين (Aisles)، المدخل فى أحد الجوانب القصيرة يقابله الحنية النصف دائرية والتى تحدد اتجاه المبنى السقف خشبى ويرتفع فوق الصالة الوسطى أكثر عن الصالات الجانبية ليسمح بوجود النوافذ للإضاءة.

طرأ على هذا الطراز تطورات كثيرة تبعاً لذوق ومتطلبات المنطقة.

٢- تحول السقف الخشبى إلى سقف مبنى استلزم تحويل الحمال أو الـ (Architrave) إلى عقود تقف على (Pyramid).

٣- الأجنحة كانت تزيد أحياناً إلى خمس أجنحة تنتهى كل واحدة بحنية رئيسية.

٤- الحنايا أحياناً تكون نصف دائرية، مثمنة أو بيضاوية.

٥- يضاف إلى المدخل Atrium إضافى فى الكنائس الكبرى الهامة.

٦- Martorium علوى للسيدات لمواجهة الزحام فى الكنائس الهامة.

٧- كان يضاف إلى الكنيسة فى مراحل لاحقة حجرات متعددة الأغراض مثل كنيسة Epidauros التى ترجع إلى ٤٠٠ م.

أمثلة الكنائس من الطراز البازيليكى

كنيسة مدينة الأصنام فى الجزائر (Orleans)

أقيمت هذه الكنيسة فى عهد قسطنطين ٣٢٤م، وهى بازيليكا كبيرة الحجم على الطراز البازيليكى طولها حوالى ٢٦ متراً، مستطيلة الشكل

تحتوى على أربعة صفوف من الأعمدة تقسمها إلى صالة رئيسة (Nave) وأربع صالات جانبية (Aisles). وكان سقف الصالة الوسطى أكثر ارتفاعاً ليعطى فرصة للإضاءة المباشرة.

وكانت الحنايا داخل المبنى نفسه وليست بارزة عنه، وهناك أيضاً ظاهرة أخرى تلفت النظر وهى وجود حنيتين متقابلتين فى الشرق والغرب. ولاشك أن المذبح كان يتوسط الحنية الشرقية الرئيسية.

٢- بازيليكا مدينة سالونيك بشمال اليونان

ترجع هذه البازيليكا إلى حوالى ٤٧٠م وهى أيضاً على الطراز البازيليكى لها من ناحية الغرب مدخل يتقدمه صالة عرضية تفصل بينها وبين المبنى نفسه ثلاث أبواب كبيرة.

يفصل الصالة الوسطى عن الجانبين صفان من الأعمدة تعلوها العقود التى تحمل أسفل السقف. ويعلو الصالات الجانبية صالات أخرى أو أروقة علوية للسيدات (Martorium).

٣- كنيسة قنسطنطين بمدينة بعلبك:

وهى أيضاً على الطراز البازيليكى وترجع هى الأخرى إلى عصر قسطنطين نلاحظ وجود ثلاث حنايا فى الغرب لكن من الصالة الرئيسية والأجنحة.

وهناك ثلاثة أبواب فى الشرق ومدخل أمامى صغير **narthex** يتوسط الفناء الخارجى.

ثانياً: الطراز المركزى أو المبانى المركزية
The Centralized buildings

إذا كـان فـي الطـراز الأول "البازيليكى" تنتظم أجزاء الكنيسة على محور واحد طولى وتتعدد فيه السقوف بين مسطحة أو قبوية أو مقببة، ففى الشـكل أو الطراز المركزى فإن القبة هي العنصر السائد المركزى وهى الـنقطة الأساسـية الـتى ينتظم حولها أجزاء الكنيسة، والجدير بالذكر أن العمـارة البيزنطـية قد تميزت واستمدت شهرتها من تفوقها فى استخدام المقرنصـات وبناء القباب وأروع مثال على ذلك كنيسة آيا صوفيا.

وكانت القبة تعلو أشكال عديدة من الكنائس إما:

أ- كنائس دائرية.

ب- كنائس مثمنة أو مضـلعة.

ج- كنائس مربعة.

أ- الكنـائس الدائريـة

انتشـر استخدام المبانى الدائرية لخدمة الدين الجديد منذ بداية القرن الـرابع وحتى القرن السادس الميلادى، وقد اتخذت المبانى الدينية الدائرية أشكالاً مختلفة تستند فيها القبة مباشرة على الجدران السفلية:

١- كنيسة القديسة كونستانزا في روما St. Constanza Rome

وهى أقدم الأمثلة على هذا الطراز من الكنائس حيث ترجع إلى ٣٢٤ – ٣٢٦م، وقد بنيت لتدفن فيها ابنة قسطنطين حيث تتوسط الكنيسة صالة

وسطى دائرية محاطة بأعمدة مصفوفة على شكل دائرى يعلوها عقود يملأ ما بين هذه العقود ليحمل الـ (Drum) السفلى للقبة أو قاعدة القبة.

أما الأجنحة أو الصالات الجانبية فتأخذ أيضاً شكلاً دائرياً وسقفها على هيئة قبو مستمر.

كانت الإضاءة عن طريق فتحة كبيرة أعلى القبة بالإضافة إلى فتحات أخرى فى قاعدة القبة.

٢- كنيسة القديس سان جريجورى فى أرمينيا

يرجع المبنى إلى ٦٤١م، وهو على نفس الطراز المركزى السابق حيث يتخذ المبنى الشكل الدائرى من الخارج وفى المنتصف نجد القبة التى تعلو أربع دعامات Piers ضخمة فى الأربع جوانب تربط بينها أنصاف حنايا عددها أربعة.

وكان مركز المبنى هو القبة فى المنتصف أما الصالات الجانبية فكانت محيطة بالقبة. المدخل مستطيل يقع فى الشرق مع وجود ثلاث فتحات صغيرة حول المبنى.

٣- كنيسة بصرى بسوريا

يرجع المبنى إلى ٥١٢ - ٥١٣م ويبدو أن لمنطقة سوريا تأثيرا كبيراً على المبانى الدائرية، حيث نلاحظ تمكن المعماريون فى بناء هذه المبانى. فالكنيسة أيضاً دائرية تزينها بعض الحنايا الدائرية العميقة فى الجوانب وحنايا أخرى مستطيلة ونصف دائرية فى الجزء الواقع بين تلك الحنايا الكبيرة.

المدخل أيضاً يأخذ شكل حدوة حصان وتجاوره حجرات أخرى تستخدم لأغراض دينية متعددة.

أما مركز البناء وه ى القبة فنجدها فى كنيسة بصرى تركز على أربع دعامات سفلية تربط بينهما عقود نصف دائرية تحمل فوقها قاعدة القبة.

ب- المبانى أو الكنائس المثمنة

اتخـــذت بعض الكنائس الشكل المثمن من الخارج أما من الداخل فنجد مركز الكنيسة هو القبة ومن أمثلة تلك الكنائس:

١- كنيسة قسطنطين فى القدس

وهـــى الكنيسة التى أقامها قسطنطين عند الكهف الذى يقال أنه مقر مولد سيدنا عيسى، ويرجع المبنى إلى ٣٢٧ - ٣٣٥م.

يـــتخذ المبـــنى من الخارج الشكل المثمن، يتقدمه المدخل المستطيل، ويتوسط المبنى شكل دائرى من الأعمدة التى تتوسط الكنيسة، والتى تحمل القـــبة فوقهـــا، أما من الداخل فنجد الكهف الذى كان يحل محل المحراب. وكانـــت الممرات بين السور الخارجى والصالة الدائرية الداخلية (الصالة الوسطى) تقوم بمثابة الصالات الجانبية.

٢- كنيسة سان فيتال St. Vitale فى روما

تـــرجع هــذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ - ٥٤٧م وهى أيضاً تتبع طـــراز المبانى المثمنة، فنجد الحائط الخارجى مثمن الشكل، يأخذ المدخل فـــيه شـــكل حدوة حصان عميقة تصل الحجرات الإضافية الخارجية إلى الصـــالة الوسطى. أما مركز الكنيسة فهو مثمن ويتكون من مجموعة من الدعامـــات المرصوصـــة بطريقة دائرية تحمل فوقها القبة تصل بين هذه الدعامـــات حـــنايا نصف دائرية تعطى اتساع أكبر للمصلين بالإضافة إلى مجال المبنى، وتنتشر النوافذ أعلى هذه المشكاوات أو الحنايا وأسفل القبة.

تتخذ الصالات الجانبية التى تقع غرب المبنى الشكل الدائرى أو البيضاوى وتنتهى بحنايا نصف دائرية وكلها حجرات تستخدم لأغراض دينية متعددة (مكتبة – قاعة اجتماعات).

٣- كنيسة سان سيرجيوس وباخوس فى القسطنطينية

ترجع هذه الكنيسة إلى الفترة من ٥٢٦ – ٥٣٧م، ويعتبر هذا المبنى من المبانى الدينية المشهورة بزخارفها المعمارية الفائقة فى الجمال.

داخل سور مربع كبير نلاحظ التخطيط المثمن للكنيسة والذى يتخلله مجموعة من الحنايا النصف دائرية والمستطيلات الصغيرة.

يتوسط المبنى الخارجى المثمن مبنى آخر أو مركز الكنيسة المثمن والذى تحوله الدعامات المبنية على حواف هذا المثمن والعقود التى تربط بينها إلى قاعدة (drum) دائرية تحمل القبة. يلاحظ أن الحنية الشرقية العميقة مضلعة الشكل، أما المدخل فهو عبارة عن صالتين مستطيلتين.

جـ- الكنائس أو المبانى المربعة

إلى جانب المبانى المركزية المثمنة والدائرية أحياناً تكون الصالة الرئيسية أو صالة المركز مربعة الشكل وتعلوها أيضاً قبة.

وكان هناك طريقتان مألوفتان لدى المهندس البيزنطى لتحويل المبنى المربع إلى قبة:

الطريقة الأولى: استخدام الـ Pendentives

حيث تقام عقود أعلى المبنى المربع تصل الأربعة أركان للمربع ثم يملأ الجزء الفارغ بينهما والذى يأخذ شكل المثلث المقلوب حتى يتحول المبنى من أعلى إلى الشكل الدائرى الذى يسمح بوجود القبة.

وقـد تطـورت هذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة دائرية أسـفل القـبة كهمزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة قليلة الارتفاع في البداية، ثم أصبحت أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالي لإضاءة المكان من الداخل عن طريق فتح بعض النوافذ في هذه الحلقة.

وكـان البـناء عن طريق استخدام المقرنصات من اشهر طرق البناء البيزنطية. ومما لا شك فيه أن الرومان عرفوا استخدام المقرنصات ولكن لـيس علـى مباني مربعة وإن وجدت أمثلة في أماكن صغيرة وأمثلة غير ضـخمة. ولكن المعمارى البيزنطي طور استخدام المقرنصات وبرع في اسـتخدامها بل أصبحت المباني ذات القباب المتعددة في المبنى الواحد من سمات العمارة البيزنطية وتعتبر كنيسة أياصوفيا أفضل مثال على ذلك.

الطريقة الثانية: استخدام الـ Squinches

وهـى طـريقة لـتحويل المبنى المربع إلى شكل مثمن ثم يعلو هذا الأخـير قـبة، وكانـت عبارة عن بناء أربعة عقود صغيرة في أركان أو جوانب المبنى الأربعة فيتحول المبنى إلى أربعة جوانب مبنية بالعقود يملأ مـا بيـن هـذه الجوانب والتي أخذت شكل مثمن فارغ بعد ذلك بصفوف منـتظمة تأخذ الشكل الدائرى من أعلى أو يسهل وضع الشكل الدائرى أو القبة الدائرية عليه بعد ذلك.

وتشـير جميع الأدلة أن هذا التقليد شرقي من منطقة فارس حيث عثر علـى أقـدم الأمثلة في "قصر نيروز آباد" والذى يرجع إلى القرن الثالث المـيلادى وانتشـر بعد ذلك في الحضارة الساسانية. وهناك رأى آخر لـ Strzygowski يـرجع اسـتخدام الـ Squinches في بادئ الأمر إلى

مــــنطقة آرمينــــيا حيث استخدمت العوارض الخشبية فى الأركان فيتحول المبــنى إلى الشكل المثمن ومنها انتقلت إلى بلاد فارس وإن كانت الأمثلة على ذلك متأخرة.

ثالثاً: البازيليكات المقببة The domed Basilica

مــــن أفضل نتائج استخدام القبة هى امتزاجها مع النظام البازيليكى أو التخطــيط البازيلــيكى. ويــبدو أن الفكرة أول ما ظهرت كانت فى آسيا الصـغرى، حيث نجد فى هذا الطراز الكنيسة طولية على الطراز البازيليكى مع إضافة القبة أو القبو على صالاتها.

ومن أمثلة هذه المبانى أو الكنائس:

١ – كنيسة سانت إيرينى St. Irene فى القسطنطينية

وهــى علــى الطــراز البازيليكى الضخم، فالمدخل عبارة عن خمس فــتحات ضـــخمة يفصــل بين كل منها حائط (Narthex) ثم يأتى الــ (Esonarthex) الذى يأخذ الشكل المستطيل ويعلوه السقف على شكل قبو ثم الــ Nave أو الصالة الرئيسية المربعة الشكل التى يعلوها قبة ثم الهيكل والجزء المقدس الذى يحتوى على حنية مضلعة الشكل.

نلاحظ هنا استخدام المقرنصات أو العقود والــ Pendentives لحمل القباب.

٢- كنيسة آيا صوفيا St . Sophia

بـــدأ الإمبراطور جستنيان فى بناء هذه الكنيسة عام ٥٣٢م واستغرق بنائها حوالى خمس سنوات حيث تم افتتاحها رسمياً عام ٥٣٧م.

لـــم يشـــأ جستنيان أن يبنى كنيسة على الطراز المألوف بل كان دائماً يمـــيل إلـــى ابـــتكار الجديد. فكلف المهندسين المعماريين Isidoros of Miletus و Athemius of Tracies بـــناء هذا الصرح الدينى الضخم، وكلاهما من آسيا الصغرى ويعد ذلك دليلاً واضحاً على مدى تقدم دارسى البناء فى آسيا الصغرى فى عهد جستنيان بحيث لم يعد هناك ما يدعو إلى استدعاء مهندسون من روما لإقامة المبانى البيزنطية.

كـــان بـــناء كنيسة آيا صوفيا على الطراز البازيليكى المقبب أو الـــ domed Basilica ويبلغ طول هذا المبنى الضخم ١٠٠ متر وارتفاع القبة ٥٥ متر أى أنها أعلى من قبة معبد البانثيون، ويبلغ قطر القبة ٣٠ متر.

وتعتبر قبة كنيسة آيا صوفيا رائعة الجمال والتطور فى ذلك الوقت فقد كانت قبة ضخمة ليس لها مثيل من قبل تبدو كأنها معلقة فى الهواء، وكان ذلك أمراً طبيعياً إلى حد بعيد فقد أصبح للمهندس البيزنطى القدرة والخبرة القديمة الواسعة والمعرفة لابتكار ما هو ملفت وجديد.

ويصـــف لـــنا المـــؤرخ بروكوبيوس Procopius وهو أحد مؤرخى عصر جستنيان أنه من شدة إعجاب جستينان بالمبنى لم يطلق عليه اسم أى من القديسين بل أطلق عليه اسم "الحكمة الإلهية أو المقدسة" "St. Sophia".

غـــير أنه بعد حوالى عشر سنوات فقط من إقامة المبنى تصدع الجزء الشـــرقى مـــن المبنى نتيجة حدوث هزة أرضية فى إسطنبول وسقط جزء كبـــير مـــن القـــبة الضخمة فأمر جستنيان بإعادة بنائها مرة أخرى بحيث

أصبحت أكثر ارتفاعاً من السابقة، وقام بتدعيم الأساسات التي ترسو عليها القبة وهذه هي القبة التي مازالت قائمة حتى الآن، والتي استطاعت أن تصمد لكافة الأحداث منذ بنائها.

وقد استمرت الكنيسة في الاستخدام كمركز للدين المسيحي لفترة طويلة حتى دخول الأتراك العثمانيين عام ١٤٥٣م القسطنطينية فتحولت إلى مسجد حتى بداية القرن العشرين حيث تحول المبنى إلى متحف حتى الآن.

وقد جمعت كنيسة آيا صوفيا العديد من الأفكار المعمارية التي كانت موجودة في ذلك الوقت بل هي تعتبر قمة المعمار البيزنطي في مجال البازيليكات.

فالكنيسة مستطيلة الشكل على الطراز البازيليكي بالإضافة إلى وجود القبة في المنتصف على جزء مربع، إذن فهي كنيسة على الطراز Domed Basilica.

يتقدم المبنى الـ Atrium الضخم الأمامي المحاط بالـ Porticus من الثلاثة جوانب، ثم الـ Narthex والـ Esonarthex ثم الصالة الرئيسية Nave والصالات الجانبية الـ Aisles، ترسو فوق الصالة الرئيسية القبة الضخمة التي تستند على مبنى مربع سفلي، أو كأنه عبارة عن دعامات ضخمة تحمل فوقها عقود كبيرة تحصر بينها المقرنصات أو الـ Pendentives التي تحمل قاعدة القبة.

وتستند القبة من الشرق والغرب على أنصاف قباب ضخمة ترسو بدورها على عقود ودعامات سفلية تخفف الضغط على الحوائط.

القبة من الداخل مغطاة بطبقة من الرصاص لحمايتها من العوامل لجوية، وكما سبق أن وضحنا تفتح في أسفلها النوافذ للإضاءة.

تقع الحنية فى الشرق أيضاً وهى مضلعة الشكل فى حين أن المعمودية فى الجنوب.

ويوجـد بالفـناء درج يؤدى إلى الطابق العلوى المخصص للسيدات. أضيف لهذا المركز الدينى بعد ذلك مجموعة من المبانى الدينية الملحقة به والتى كانت تتصل بطريقة ما بالمبنى الرئيسى، فنجد مجموعة من الكنائس الصـغيرة أو Chapels الـتى تحيط بالمبنى والعديد من الحجرات سواء كانت لرجال الدين أو لخدمة أغراض الصلاة.

وكـان الاهتمام موجهاً نحو تجميل المبنى وزخرفته بدرجة كبيرة من الداخل وقد استغل جستنيان جميع إمكانيات الإمبراطورية لزخرفة وتزيين المبـنى فجـزء كبير من الحوائط مغطى بألواح من الرخام بأنواع وألوان متعددة، كما زينت السقوف بمناظر رائعة من الفرسكو والفسيفساء وبالرغم أن معظم المناظر قد غطيت فى العصر التركى بطبقات من الجبس ورسم فوقه زخارف هندسية والخط العربى إلا أن كثيراً من هذه الطبقات سقطت وظهرت المناظر القديمة أسفلها.

رابعاً: التخطيط الصليبى

هـناك مجموعـة مـن الكنائس البيزنطية اتخذت الشكل الصليبى فى تخطـيطها الخارجى والصليب ــ كما أسلفنا القول ــ هو رمز مهم للديانة المسيحية.

ويـتكون هـذا التخطيط من مدخل وفناء فى معظم الأحيان، ثم صالة طويلـة Nave وجناحيـن Aisles جانبيين تفصلهما عن الصالة الوسطى الأعمـدة. تنـتهى هذه الأعمدة بصالة مستعرضة طويلة مستطيلة تمتد من الشمال إلـى الجـنوب يطلق عليها لفظ Transept، مع استمرار وجود

الأعمـــدة أيضاً بداخلها التي تقسم كل ذراع منها إلى صالة وسطى داخلية وأذرع جانبية مع استمرار وجود الحنية الشرقية.

ويكون الصليب حراً أحياناً أي بدون أي مباني محيطة به أو قد يحاط بمجموعة من المباني المختلفة حوله مثل كنيسة سان مارك في فينيسيا.

ويجب أن ننوه أنه نظراً لقدسية هذا التخطيط المعماري فكثيراً ما كان يســـتخدم لـــتكريم الشـــهداء والقديسين، بحيث يوجد أسفل المكان المقدس Presbetry مقـــبرة للدفن Martyrium، أي أن الكنيسة كانت تجمع بين كونها مقبرة بالإضافة إلى كونها بازيليكا على الطراز الصليبي.

وكمـــا ســـبق القول فإن عصر جستنيان كان قمة في انطلاق العمارة البيزنطـــية وخاصة في استخدام القباب والمقرنصات بشكل مكثف، فنلاحظ في التخطيط الصليبي خمس قباب لتغطية سقوف الكنيسة أو أذرع الصليب الأربعة.

ومن أمثلة هـــذا التخطيط:

كنيسة الرسل في القسطنطينية

كنيسة سان مارك في فينيسيا.

كنيسة سان فرونت في فرنسا.

كنيسة سان جون في إفسوس.

وقـــد انتشـــر في الشرق خاصة طراز متطور عن الطراز البازيليكي الصليبي وهو الـــ Trefoil. وهو نفس الطراز السابق البازيليكي الصليبي ولكن نجد أن الصالات المكونة للـــ Transepts في هذا الشكل تتحول إلى أنصـــاف دوائر أو ثلاثة محاريب كبيرة تأخذ شكل صليب.

وهـــذا الشـــكل معـــروف مـــنذ العصر الروماني كما في Domos Augustana وأيضاً في Triclinum فيلا هادريان.

وقد استخدم فى بداية الفن المسيحى فى بناء أحواض التعميد والأضرحة ثم استخدم بعد ذلك فى الكنائس الشرقية خاصة فى فلسطين وسوريا ومصر والعراق وأيضاً فى كنيسة بيت لحم.

وكانت هذه الحنايا الواسعة تساعد فى حمل ثقل القبة التى تغطى الجزء المقدس هذا بالإضافة إلى أنه يعطى اتساع لمشاركة المصلين.

مما سبق يتضح أن الطراز الصليبى من أهم الطرز وأشهرها فى بناء الكنائس ولكن يجب أن ننوه أنه بالرغم من التطور الذى حدث فى العمارة البيزنطية وخاصة منذ عصر جستنيان إلا أننا نستطيع القول بأن العمارة البيزنطية عرفت بعض المدارس المحلية فى أماكن متفرقة تشترك كلها فى كثير من الصفات، ولكن حاول المهندسون أن يعطوا أو أن يضيفوا من شخصياتهم على هذه المبانى فتنوعت أشكال المبانى المعمارية، هذا بالإضافة إلى أن الحكومة المركزية لم تكن فى معظم الأحيان من القوة بحيث تبسط نفوذها تماماً على الأقاليم المختلفة لا من الناحية السياسية ولا من الناحية الفنية مما أعطى الفرصة لكثير من المدارس والتطورات المحلية أن تنمو وتترعرع وإذا أضفنا إلى ذلك كله الخلافات الدينية المشهورة التى كانت قائمة فى ذلك الوقت والتى كان لابد أن كان لها تأثير ولن كان غير مباشر على العمارة مثلاً وعلى أفرع الفن المختلفة.

ومنذ القرن السادس الميلادى عُثرَ على مبانى دينية أو كنائس دينية تتخذ أشكالاً أخرى ـــ غير السابق الحديث عنها ـــ فنجد:

الـــ Tetraconch : بحيث نجد فى هذا الشكل الكنيسة عبارة عن أربعة أضلاع نصف دائرية بحيث يكون الضلع الذى يستخدم كمحراب أقل قليلاً فى بعض الأحيان وفى مراحل متقدمة عن الأضلاع الثلاثة الباقية، كما فى الكنيسة الصغيرة فى تونس.

خامساً: الكنائس ذات الطابع المختلط

أحياناً تجد أن الكنائس البيزنطية تتميز بوجود أكثر من طراز أو شكل معماري مختلط فيما بينها مثل اندماج الشكل الثماني مع الشكل الصليبي أو غيرهما.

فنجد في كنائس ما بعد القرن العاشر هذه الخاصية واضحة جداً وهذا أمـــر طبيعي فالمشاكل المعمارية كانت قد أزيلت معظمها ووصل التطور المعمـــاري إلـــى درجـــة كبيرة، وظهر تمكن المهندس، كل ذلك ساهم في تكويـــن أو بناء هذا النوع من الكنائس الضخمة التي كانت تجمع أكثر من طـــراز مـــن شكل واحد أو تخطيط واحد فكنيسة القديسة صوفيا في آسيا الصغرى تجمع بين الطراز البازيليكي والطراز الصليبي.

وتجمع كنيسة الرسل في سالونيك والتي ترجع إلى القرن الثالث عشر تجمع ما بين الطراز المربع والبازيليكي. هذا بالإضافة إلى التطور الرائع فـــي اســـتخدام الأسقف المقببة والمقبية والمقرنصات وغيره بحيث لا نجد جزءاً من الكنيسة غير مغطى بطريقة متطورة.

أيضـــاً مـــن أهـــم مميزات الكنائس فيما بعد القرن العاشر الميلادي الزخارف الخارجية التي تزين الحوائط الخارجية من للكنيسة بالإضافة إلى الألوان.

وهـــذه الـــزخارف كلها ذات تأثير شرقي من أرمينيا وإن كانت هذه الظاهـــرة لم تلق قبولا كبيراً في القسطنطينية بل انتشرت خارجها بصورة واضحة وأصبحت مألوفة.

أشكال الأسـقف

كانت الكنائس تغطى فى العادة بثلاثة طرز من السقوف:

سقف خشبي – سقف على شكل القبو – سقف على شكل قبة.

السقف الخشبي: كانت الكنائس تغطى فيه بعوارض خشبية مأخوذة من جـذوع الأشـجار وكانت هذه العوارض ترتب على شكل مثلث رأسه إلى أعلى وقاعدته إلى أسفل وكان هذا السقف يغطى فقط الصالة الوسطى، أما بالنسبة للصالات الجانبية فقد كانت العوارض الخشبية توضع بوضع مائل وهذا النوع من السقوف كان يستخدم غالباً فى الغرب حيث تكثر الأشجار ولهـذا فقد كان اقتصادياً في تكاليفه مقارنة بالطرازين الآخرين وهما القبو والقبة إلا أن هذا السقف ــ بالرغم من ميزاته الاقتصادية ــ كان له بعض العيوب:

كان اتساع المبنى محدداً بطول العوارض نفسها وبالتالى أدى إلى الحد من اتساع الصالة الوسطى بحيث لا تتجاوز ١٥ متراً. حقيقة أنهم توصلوا إلى إيصال العوارض طولياً وكذلك استخدموا سيقان الأشجار ذات الطول الهـائل إلا أن هـذا لم يحل مشكلة اتساع الصالة الوسطى تماماً فبقى هذا الاتساع محدود.

كذلـك أن عمـل هذا السقف من الخشب كان يعرضه لعوامل التلف ومنها الحريق أو تسوس الأخشاب نفسها مما كان يؤدى إلى انهيار المبنى كله.

السـقف على شكل قبو: هذا النوع له قدرة على التحمل أكثر كما أنه غير معرض للحريق إلا أنه يتطلب دعائم أقوى من النوع السابق وبالتالى يسبب ضيق المساحة الداخلية من الصالات.

بالنسبة للكنائس ذات الصالة الواحدة فإن المشاكل التي كانت تقابل المهندس المعماري كانت ضئيلة فضغط القبو على الجدران الجانبية كان يقابله دعامات يعلوها عقود وكانت تلك الدعامات والعقود تحمل حافة القبو وهذا الطراز من الأسقف استخدم خاصة في الشرق.

تغطية الكنيسة بقبة ضخمة

كانت القبة فيما قبل تستند على دعامات ضخمة متصلة فيما بينها بواسطة عقود تحملها هذه الدعامات، ولذا فكانت القبة في الكنائس المسيحية الأولى تمثل تجارب آلاف السنين السابقة ففي السقف المخروطي الذي يعرف باسم كنز أتريوس Tresure of Atrius حيث كانت المساحة محدودة للغاية نظراً لاستخدامها قطع حجرية صغيرة موضوعة في صفوف مائلة إلى الداخل تدريجياً حتى يصلون إلى قمة المخروط.

ولقد تطورت شكل القبة واتخذت شكلها النهائي في المباني العامة من العالم الروماني ولعل من أجمل الأمثلة للقبة سقف معبد البانثيون حيث استندت القبة على حلقة دائرية واسعة استندت بدورها على عقود ومشكاوات ذات شكل نصف مستدير أو نصف مربع.

من المعروف أن قطر قبة البانثيون بلغ ٤٣ متر وإن كانت القبة في العمارة الرومانية عنصراً ثانوياً إلا أنها في العمارة المسيحية أصبحت عنصراً متحكماً في بقية أجزاء عمارة هذا المبنى أو ذاك، فأصبحت تتحكم في ضرورة وجود الدعامات أو الأعمدة وسمك الجدران ومشكاوات ودعامات أخرى ثانوية أو مساعدة.

وكان بناء القبة يتطلب حل مشاكل فنية كثيرة من أولها:

صلة المادة المستخدمة في البناء بالوزن نفسه بمعنى أن المادة الأقل ثقل تنتج قبة أكثر خفة لذلك كان بناء القبة من الأحجار سبب ضغط شديد على الجدران الحاملة لهذه القبة وبالتالي فقد كان يتطلب سمك أكبر في الدعامات وفي الجدران الحاملة للقبة، لذلك نوّع المهندسون في طريقة بناء القبة ذاتها فقد استخدموا أحياناً لبناء القبة قطع حجرية صغيرة مترابطة ــ بواسطة المونة ــ ولكنها مدعمة فيما بينها بصفوف من الطوب حتى يمكن أن تتماسك المجموعة كلها مع توزيع ضغط ثقل القبة فوق نقاط معينة.

وكان بناء القبة يتم بواسطة عناصر فخارية مثل استخدام أمفورات متداخلة الواحدة في الأخرى على شكل حلقات ملتصقة بواسطة المونة وهي بهذا تعطي القبة شكلاً أكثر انسيابية فيما تتطلب دعامات أقل سمك من السابقة نظراً لأن القبة في هذه الحالة تكون أخف وزن من سابقتها.

وعلى ذلك فإن العناصر المعمارية المستخدمة في بناء القبة لابد وأن تتناسب مع ضغط القبة نفسها على قاعدة البناء وعلى أي الأحوال عندما يصبح سمك الجدران الجانبية غير كافي لتحمل ثقل أو ضغط لجأ المهندسون المعماريون إلى إضافة عناصر معمارية مختلفة لتقوية الجدران من الداخل والخارج حتى يمكنها تحمل ضغط القبة عليها.

وفي القباب الرومانية فضل المهندسون استخدام عناصر معمارية من خارج الجدران موضوعة بطريقة مدرجة من أسفل حتى تصل في ارتفاعها تدريجياً إلى زاوية القبة من الخارج....

أما المهندسون المسيحيون فقد فضلوا تغطية القبة بغلاف خارجي أو تركها بدون غلاف مع تقويتها بدعامات قوية مثلما في كنيسة القديسة صوفيا في سالونيك وكذلك سانتا إيريني وسان سرجيوس وسانتا صوفيا في القسطنطينية.

وتكــون مجموعة العقود التى تحمل القبة مع القبة نفسها وحدة واحدة ويجــب أن ننوه هنا إلى الصعوبة التى قابلت المهندسين لتحويل المساحة المربعة أو المستطيلة أى ذات الزوايا المحددة إلى شكل دائرى تستند عليه القبة.

فــى الــبداية حاول المهندسون وضع لوحة حجرية بارزة على شكل مثلث تقريباً فى زوايا المربع أو المستطيل وبالتالى تحويله إلى شكل دائرى كما فى كنائس سوريا إلا أن القبة فى هذه النماذج كانت مشوهة الشكل.

هــناك طــريقة أخرى أكثر تطوراً من الطريقة السابقة وهى بوضع عقــود عند الزوايا لنفس الغرض أى لتحويل المربع إلى شكل دائرى مثلما ضــــريح قصر دقلديانوس وفى القصور الفارسية وفى كنيسة سان جيوفانى فــى نابولى من القرن الخامس وكنائس سوريا والعراق والدير الأحمر فى مصر.

أمــا الطــريقة المــثلى لتحويل المربع إلى شكل دائرى فقد تمت عن طــريق اســتخدام المقرنصـــات (عنصر معمارى مثلث الشكل مع قاعدة دائرية) وبالتالى حول الشكل المربع أو المستطيل إلى شكل مستدير.

ثــم تطــورت هــذه الطريقة بعد ذلك فأصبحوا يضيفون حلقة كهمزة وصل ما بين المقرنصات وقاعدة القبة، وكانت هذه الحلقة فى البداية قليلة الارتفــاع ثم أصبحت بعد ذلك أكثر ارتفاعاً مما سمح بإعطاء ضوء للقبة نفسها وبالتالى لإضاءة المكان من الداخل.

هذه هى التطورات فى بناء القبة التى انتشرت سواء فى كنائس الشرق أو الغــرب فــى الكنائس الشرقية حيث استخدمت الأحجار فإن الدعامات استخدمت أكثر من الأعمدة وأحياناً اســتخدمت الأعمدة والدعامات بالتناوب لكى تسند العقود التى تحمل القباء.

أحـيانا كانت واجهة الكنيسة محصورة بين برجين مستطيلين وأحيانا كانت توجد فى الواجهة بوابة ضخمة وأحياناً أخرى كان يوجد فى الواجهة قوس ضخم محمول على دعامات وأحياناً كان يوجد على الجانبين الطولين مقصورات معمدة ونظراً لأن الكنائس الشرقية كانت تستخدم المواد البنائية الثقـيلة لذلك فإنها لم تفضل الكنائس ذات المساحة الطولية نظراً لأن هذه الكنائس كانت سقوفها إما قباء أو قباب التى يسهل إرساءها فوق المساحات الدائرية أو المربعة أو المضلعة لذلك فضل فى الشرق كنائس النوع الثانى وأقصد به الكنيسة المركزية ولقد أدى هذا إلى نشأة الكنائس المختلطة التى أصبحت من أهم مميزات أشكال الكنائس البيزنطية.

الزخارف المعمارية

تميز الفن فى القرن الخامس بالتأثيرات اليونانية الرومانية فى المرحلة الأولـى وهى تأثيرات كلاسيكية متأخرة. ثم أضيف إلى العمود رموز من المسيحية مثل الصليب.

المـرحلة الثانـية منذ اتخاذ الدين المسيحى ديناً رسمياً إلى عصر جستنيان، وهى فترة ازدهار الفن البيزنطى والقبطى.

المرحلة الثالثة بعد خلفاء جستنيان كانت بداية ضعف وتدهور فى الفن وبعد ذلك تلى هذه الفترة فترة العصر الذهبى الثانى وهى فترة ازدهار مرة أخرى.

واتسـمت المرحلة الثانية منذ عصر جستنيان بالاهتمام بالدين الجديد ونشره وتحول بعض المبانى الوثنية إلى الكنائس أو نقل بعض أجزاء هذه المـبانى القديمـة والـتى على الطراز اليونانى والرومانى وهى الكنائس الجديدة.

وكـان الفنـان يميل إلى تنفيذ ما ألفه وتعود عليه قروناً طويلة حيث كانـت العناصر اليونانية الرومانية في بداية الفن البيزنطي لا تزال تعيش بداخلـه فكـان يـنفذها لأنه تعود عليها وإن كنا نلاحظ في هذه الفترة في النصف الثاني من القرن الخامس ونتيجة لرسوخ الدين الجديد أضاف الفنان إلـى هذه العناصر القديمة بعض الرموز المسيحية ومن أشهرها الصليب فـنجد العمود في تلك الفترة المبكرة يتكون أحياناً من قطعة واحدة رخامية أو من الطوب وقد يكون ملتصقاً بالحائط المستقل على شكل دعامات.

أمـا العمـود فـي فـترة جسـتنيان وهـي الفترة التي وصلت فيها الإمبراطورية البيزنطية إلى أوج عظمتها كما كان الإمبراطور نفسه محباً للـتطور والابتكار كما رأينا في كنيستي أياصوفيا وسيرجيوس وباخوس. وأكـبر دلـيل علـى تطـور فـن المعمار في هذه الفترة هو كيفية إبداع المهندسـين في استخدام المقرنصات والقباب في تغطية المساحات المختلفة المـربعة والمستطيلة والتي انتقلت بعد ذلك في عهد خلفائه إلى كافة أنحاء الإمـبراطورية. وكـان جستنيان من أكبر مشجعي الفنون عامة ليس فقط داخـل العاصـمة بـل أيضاً شهد عصر جستنيان بناء العديد من الكنائس الرائعة الجمال مثل كنيسة سان فيتال St. Vitale في روما وسانت كاترين St. Katherine فـي سـينـاء، فالتجديدات القليلة التي حدثت في القرن الخـامس لا تقارن بما أحدثه جستنيان فلم يشهد الفن تطوراً كبيراً في فترة قصـيرة مـثلما حـدث في النصف الأول من القرن السادس الميلادي فقد أرسى جستنيان قواعد فنية جديدة استمرت حتى نهاية الفن البيزنطي، وكان لها تأثيراً كبيراً على الفن البيزنطي حتى القرن الثالث عشر الميلادي. فمن أشـهر الابتكارات التي أضافها جستنيان على بدن العمود تلوينه بالفريسكو حيث يغطي العمود كله بشخصية دينية ملونة، أو كان ينحت مجموعة من

الـزخارف الهندسية اللولبية على شكل مربعات بداخلها صليب أو فرعى لورق الأكانثوس الملتوى والمتداخل أو ينقسم العمود إلى عدة أجزاء يأخذ كـل جـزء مـنها زخارف مختلفة مثل زخرفة الزجزاج أو زخرفة نباتية ولولبية متنوعة.

تـرجع أشهر التيجان إلى ما بعد القرن السادس حيث استمرار الشكل الكورنـثى مكونـاً من ثلاث أوراق مشجرة بارزة للخارج الصف الأول والثانى مسطح على تاج العمود والثالث هو البارز للخارج. وكانت أوراق الأكانثوس كلها مسطحة على بدن التاج وأصبحت تشبه الحروف أكثر من الشـكل الكورنثى القديم وقد يتوسط هذه الأوراق الكورنثية ما يشبه البرعم الصغير.

تيجـــان الأعمدة

كانـت تيجان الأعمدة منتشرة فى الفن البيزنطى ومتنوعة ونتيجة للتأثيرات المختلفة سواء اليونانية أو الرومانية أو الشرقية ولذلك جاء تنوع كبير جداً فى أشكال التيجان على غير المألوف فى الفنون السابقة.

بالنسـبة للمـرحلة الأولـى كانت ورقة الأكانثوس Acanthos هى المسـيطرة فى تيجان الأعمدة وهذا تأثير تيجان الفن الرومانى وقد استخدم فـى الـبداية نفس الشكل التاج الرومانى، ثم بعد ذلك حدثت تطورات من أهمها:

١- فى البداية سيطر التاج الرومانى ولكن حدث اختلاف حيث أنه بدلاً مـن أن الـثلاثة صـفوف لورقة الـ Acanthos كانت مفتوحة للخـارج فالآن أصبح الصف العلوى مفتوح للخارج والأسفل عنه أقل والأسفل والأخير ملتصق تماماً ببدن التاج .

٢- ظهــر شكل المروحة حيث تكون ورقة الــ Acanthos ملتصقة ببدن التاج تماماً.

٣- الأوراق الــتي كانت ملتصقة على التاج أيضاً نلاحظ ظهور برعم وهو التي تخرج منه ورقة الــ Acanthos.

٤- ظهــر شــكل تاج يأخذ من أعلى شكل ورقة النخيل وهو خاص بمصــر القبطــية، مــثلما نجد هذا الشكل في بلاد أخرى في الفن البيزنطي، وإن وجد يكون ذلك تأثيراً مصــرياً.

٥- ظهــرت به تيجان الجزء العلوى منها بصور حيوانات أو رموز مسيحية، والجزء السفلي عبارة عن ضفائر مجدولة ببعضها.

٦- ظهــرت أيضــاً تــيجان لأوراق الــ Acanthos وكأنها تدفعها الرياح فتظهر بصورة ملتوية.

٧- بعد ذلك تجردت ورقة الــ Acanthos وتطورت إلى أن أصبحت بالحجم الصغير ملتوية أجزاء منها إلى الداخل بحيث أننا لو نظرنا إلى التاج نشعر بأنها مجموعة من الثقوب المتتالية .

٨- اســتمر الفنان في تصغير ورقة الــ Acanthos فقسم التاج إلى أكثر من جزء فكان كل جزء يمثل أوراق نباتية بالتتابع مع أشكال لولبية.

٩- تحفر فيها أشكال ورود وصلبان.

١٠-ظهــرت بــه تيجان على شكل السلة سميت بتيجان السلة أو الــ Basket.

١١- ظهرت لولبيات مختلفة تحفر فيها عناقيد عنب.

الجزء المحمول فوق الأعمدة Entablature

ظل الجزء الذى يعلو الأعمدة فى المبانى المختلفة ـ سواء بيزنطية أو قبطية ـ من الناحية المعمارية على حاله القديم دون تغير ملحوظ سواء فى الحمـــال Architrave أو غـــيره مـــن الأجـــزاء المعمارية المكونة للـــ Entablature.

الأفاريـــــــــز

وهـــى الأجـــزاء الـــتى تعلو الأعمدة وقد زودت بزخارف نباتية أو حيوانـــية أو هندسية متنوعة، تحت كل نوع عناصر مختلفة مكونة له فمن أبرز العناصر النباتية التى استخدمت على الأفاريز أوراق الـــ Acanthos الرومانية التى أضاف إليها الفنان بعد ذلك أوراق العنب وعناقيد العنب.

أضاف الفنان أحياناً على زخرفة الأفاريز بعض العناصر الجديدة التى صـــورها بطرقة خشنة خالية من الجمال بالعمق كتصوير الحيوانات حول الفروع النباتية وأوراق العنب كمبانى حيث تأخذ العناصر الزخرفية النباتية أشكالاً لولبية متنوعة تحصر بداخلها حيوانات أحياناً وأحياناً أخرى بعض الأزهـــار والفواكـــه وأحـــياناً كانت تأخذ هذه اللولبيات أو الخامات شكل المسبحة أو حبات اللؤلؤ المتتابعة.

وإمعانـــاً فى الزخارف الزائدة التى يتميز بها الفن المسيحى بوجه عام فلديـــنا مجموعة الأفاريز التى تتميز بزخارفها المتنوعة المتتابعة المختلفة مـــثل ورقة الـــ Acanthos وورقة العنب المنحوت داخل دوائر متتالية بالإضافة إلى وجود أحد الرموز المسيحية كالصليب.

أما فيما يختص بالأشكال الزخرفية الهندسية فلدينا أفاريز نحتت عليها أشـــكالاً هندسية مثمنة أو سداسية الأضلاع أو مربعة احتوت بداخلها على

زخـــارف نباتـــية مـــثل الزهرة أو احتوت على حيوان أو شكل آدمي أو صليب.

أحـــياناً كانت الوحدات الزخرفية المتباينة الأشكال تصف رأسياً مثل الجدائـــل والمايـــندر والأزهـــار، أوراق الكروم وعناقيد العنب، وزخرفة البيضة والسهم الرومانية، اللؤلؤ والصلبان وكلها فى النهاية تعبر عن روح الفنان المسيحي التجريدية الزخرفية أو محاولة إضفاء هذه الروح على كل ما يتعامل معه من وحدات فنية متنوعة.

اتصـــفت أيضـــاً روح الفنان فى ملئ الفراغات في المنحوتات بنشر الوحـــدات ســـواء البيزنطـــية أو القبطية حيث اهتم الفنان بنشر الوحدات الزخرفية النباتية أو الهندسية أو الحيوانية على المسطح بأكمله.

الواجهات المختلفة Pediment

لم تختلف الواجهات المثلثة فى الفترة الأولى للفن المسيحي كثيراً عن مثـيلاتها في العصور الكلاسيكية، ولكن لم يستمر هذا الشكل طويلاً بل لم يكن هو الشكل الوحيد الذى عرف فى الفن البيزنطى.

ظهـــر شـــكل آخر انفرج فيه المثلث من أعلى وابتعدت الجوانب عن بعضـــها وحفر بين ضلعيه قوس نصف دائرى صور عليه بعض المشاهد الأســـطورية أو بعـــض الفروع النباتية، أما الواجهة نفسها فنحتت ببعض النـــباتات المعروفة مثل ورقة الـــ Acanthos أو زخرفة البيضة والسهم Egg and dart والزهرة Rosette.

ثـــم ظهـــرت بعد ذلك الواجهة المكسورة وزخرفها الفنان بموضوعات متـــنوعة منحوتة أو بزخرفة الصدفة التي تعتبر من الموضوعات الشائعة في الفن المسيحي بصفة عامة.

المشكاوات Niches

استخدمت المشكاة في العمارة المسيحية لغرض زخرفي أو ديني، وكان شكل المشكاة عبارة عن مستطيل غائر نصف إسطواني يحفه عمودان من الجانبين يتخذ من أعلى شكل نصف دائرى أو واجهة مثلثة في منتصفها قوس نصف دائرى ومثلثان جانبيان.

تعتبر زخرفة الصدفة من أكثر الزخارف شيوعاً وانتشاراً أعلى المشكاوات. وقد كانت تضاف إلى الصدفة فيما بعد وفي عصور لاحقة زخارف نباتية متنوعة تحيط بها، بالإضافة إلى وجود الصليب في منتصفها.

إلى جانب زخرفة الصدفة زخرفت المشكاوات في أحيان كثيرة بأوراق نباتية مثل ورق الغار والعنب، هذا بالإضافة إلى توسط بعض الموضوعات الأسطورية أعلى المشكاوات كصورة إحدى حوريات البحر وهي تمتطي حيواناً بحرياً.

كما يتضح الأتجاه الزخرفي الهندسي المبالغ فيه أعلى المشكاوات والمتمثل في انتشار الزخارف الهندسية واللولبية والجدائل، والتي يتخللها أحياناً إحدى الرموز المسيحية، هذا بالإضافة إلى توسط آنية الحياة أعلى بعض المشكاوات والتي كانت من الموضوعات المحببة في الفن البيزنطي.

الفسيفساء البيزنطية

بالـــرغم مـــن أن كلمـــة فسيفساء تطلق عامة سواء على زخرفة الأرضيات بمكعبات ملونة حجرية أو مرمرية أو تطلق أيضاً على زخارف الجـــدران المكونة من القطع الصغيرة الزجاجية والعجائن الملونة أو بعض الأحجـــار الكريمة مثل اللؤلؤ إلا أنه بالنسبة للفسيفساء البيزنطي فإننا نعنى بذلـــك الـــنوع الثانى فقط نظراً لأن النوع الأول الذى استخدم فى زخرفة الأرضيات استخدم بكثرة فى العصر اليونانى الرومانى إلا أن استخدامه فى العصر البيزنطى كان قليلاً للغاية.

وانـــتقال الفسيفســـاء إلـــى الجدران يرجع إلى القرنين الأول والثانى الميلاديـــن حيث عثر بمدينة بومبى على مشكاوات مزينة بفسيفساء عبارة عن مكعبات زجاجية.

ومـــنذ القرن الثالث زاد استخدام هذه النوعية من الفسيفساء فى تغطية الســـقوف والجـــدران . ومـــنذ القـــرن الخامس أصبحت هذه النوعية من الفسيفساء هى العامل الفاصل فى زخارف المساحات الواسعة من الجدران والســـقوف واستمرت على هذا المنوال حتى القرون المتأخرة من العصر البـــيزنطى وعندما لم تعد هذه النوعية من الزخارف قادرة على مزيد من الابتكار عندئذ حلت الرسوم الجدارية **Wall Painting** محل الفسيفساء.

طـــوال تلـــك القرون التى استخدم فيها الفسيفساء فى الفن البيزنطى، كانـــت الموضـــوعات المســـتخدمة فيه ذات طابع دينى بحت لتحقيق عدة أهـــداف منها جعل تلك الكنائس لا تقل بهاءً ولا ثراءً عن المعابد الوثنية، ولتعميق التعاليم الدينية بالديانة المسيحية عن طريق وضع الصور المختلفة المأخوذة سواء من التوراة (العهد القديم) أو من الإنجيل (العهد الجديد) دون

الحاجــة إلى قراءتها، وعلى ذلك يستطيع المسيحيون متابعة هذه الطقوس بعـيونهم وآذانهم. أقدم الأمثلة على هذه النوعية من الفسيفساء موجودة في كنيسة الرسل بالقسطنطينية والتي ترجع إلى الفترة ما بين ٥٣٦ – ٥٤٦م حيـث مـثل على جدران هذه الكنيسة مناظر من حياة المسيح إلى جانب الهـدف الرئيسـي من استخدام الفسيفساء في تعليم الجهلاء من المسيحيين دقـائق الديانة المسيحية عن طريق هذه الصور. وهناك هدف آخر استخدم من أجله هذه الفسيفساء ألا وهو إبهار المشاهد بهذا الجمال الفني المتضـافر مع الأغاني والتراتيل ومظهر القساوسة بملابسهم الفضفاضـة الراقية للتأثير على نفسية المسيحيين. ولقد كان لهذا أكبر التأثير في القرن العاشر عندما جاء إلى القسطنطينية وفد من الروس الذين كانوا حتى هذه اللحظة وثنيين فكـان لانـبهارهم بهذه المظاهر في كنيسة الرسل بالقسطنطينية الأثر في اتباعهم المذهب الأرثوذكسي كدين رسمي للدولة الروسية.

وهكذا أصبحت الأجزاء الداخلية من الكنيسة مغطاة بالكامل بالفسيفساء الـذي يصـور إمـا الصور الشخصية للقديسين أو مشاهد من الإنجيل أو زخارف أخرى نوعية. وقد ساهمت في ذلك تخطيطات الكنائس البيزنطية ذات الطـابع المركـزي بكل ما يصحبه من استخدام القباب والقباء حيث كانـت مسطحات هذه القباب والقباء مكاناً مناسباً لتغطيتها بالفسيفساء ذي القطع الزجاجية والتي ينعكس عليها الأضواء بشكل يؤثر في الناظر أكثر مـن استخدام هذا الفسيفساء لتغطية الكنائس ذات الطراز البازيليكي حيث توزع الأضواء في أماكن محددة.

الأسلوب الفنـــــى

بالنسبة للأسلوب الفنى المستخدم فيه الفسيفساء البيزنطى يمكننا القول أن هـــناك ثلاثـــة عناصر فنية أثرت في تكوين موضوعات هذه الفسيفساء هي:

العنصر الهللينستي ثم العنصر السرياني (أي السامي) ثم العنصر الشرقي.

العنصر الهللينستى

بالنســبة للأســلوب الفنى الهللينستي فإن هذا التأثير يبدو من خلال تــدرج الألوان التي تعطي عمق في المنظور والتي صورت المسيح كبطل من الأساطير اليونانية.

العنصر السرياني

يــبدو من تصوير الشخصيات بالوضع الأمامي والتي تكتسب قدرتها علـــى التأثير من استخدام الألوان الحية والأفكار الواقعية ومن التقابل عبر التأثـيرات المخــتلفة. فعلى سبيل المثال عند تصوير السيد المسيح صوره الفــنان كملـــك قـــوى الرهبة ملتحي يتشابه في مظهره مع صفات الآلهة الكـبرى الفارســية أو الآشورية، ومع سيادة هذا النوع الثاني من التأثير يمكنـــنا القـــول أن عمق المنظور لا أثر له، فالصور منفردة والشخصيات الرئيســـية تكتســـب طـــولاً ملحوظاً بالنسبة للشخصيات الأخرى. أما في الموضوعات الأفقية فإن الشخصيات الهامة تصور في الوسط، أما الثانوية فهي هامشية في جوانب الموضوع المصور.

العنصر الشرقي

بالنسبة للعنصر الثالث في التأثيرات الفنية فيمكننا القول أنه يظهر بوضوح في الفسيفساء الزخرفي وليس المصور. ومثلما في كنيسة القديس كونستانزا Constanza أو في كنيسة الواحة الخارجة بمصر حيث يرى في حنية الكنيسة ثماني نجوم مكونة شكل ثماني وهو شكل مكرر في كل حنية. هذا التأثير الشرقي يظهر أيضاً كخلفية خلوية للموضوعات المصورة وهي خلفيات ذات رموز دينية مثل منظر السحاب والماء والخراف في بيئة نباتية وصورة العنقاء. وأحسن الأمثلة على ذلك فسيفساء الحنية بكنيسة القديسان Cosmo and Damian بروما حيث يظهر السحاب والماء من الخلف والخراف من الأمام.

وهذه العناصر الزخرفية ذات أصول من الديانة المازية. على أي الأحوال فإنه يرتبط بتلك العناصر التأثيرية الثلاث للفسيفساء البيزنطي ثلاث طرق:

طرق تسجيل مشاهد الفسيفساء

الطريقة الأولى

هي اختيار مشهد واحد من الحدث يتسم بأهمية أكبر من المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهذه الطريقة مرتبطة بالتأثير الهلليستي.

الطريقة الثانية

هي سرد المشاهد كلها المرتبطة بالحدث في شكل متتابع وهذه الطريقة مرتبطة بالتراث السرياني حيث استخدم في سوريا منذ القرن الثالث الميلادي.

الطريقة الثالثة

فهــى توسط مشهد معين من الحدث بحيث تحيطه كإطار له المشاهد الأخرى من نفس الحدث وهى ذات أصول سامية.

مراحل تطور الفسيفساء البيزنطى

المرحلة الأولى

وتمتد من من القرن الرابع إلى القرن السابع ويمكن تتبع هذه المرحلة فى روما، رافنا، سالونيك.

بالنسـبة للفسيفسـاء يمكـن تتبعه في إيطاليا من خلال أمثلة له في كنيسـة القديـس Constanza بـروما حيـث صور فوق القبة الكاملة الاستدارة مناظر من التوراة محاطة بفهد، أما الحلقة التى تستند عليها القبة فهـى مقسـمة إلى ١٢ جزء كل أثنين منهما متقابلان متشابهان تسودهما الـزخارف النباتـية والحيوانية ويلاحظ هنا أن الخلفية بيضاء وفى عصر لاحـق ستصبح ذهبية فى كنيسة St. Maria Maggiore (معناها القديسة ماريــا الكبرى) ويوضح الفسيفساء الأقدم فى صالة البازيليكا والتى ترجع إلى القرن الرابع مشاهد من التوراة خلفيتها بيضاء. أما الفسيفساء الموجود فـوق قـوس النصر مصور عليه مشاهد من الإنجيل، وفى هذا الفسيفساء يلاحظ أن عناصر ما يطلق عليه الفن البيزنطى قد بدأت فى الوضوح.

أمـا فسيفسـاء الهيكل بكنيسة Cosmo and Damian من ٥٢٦ – ٥٦٣م فهى توضح تطور الأسلوب البيزنطى، حيث صور المسيح ملتحياً، الملابـس مصورة بالطريقة الخطية البيزنطية، الوجوه والأجسام تميل إلى الاستطالة. أما فى رافنـا كنيسة St. Vitale (٥٢٦ – ٥٤٧م) فإلى جانب

صـــورة المسيح بدون لحية نرى مشاهد من البلاط الإمبراطوري تتوسطه الإمبراطورة ثيودورا توضح الأسلوب البيزنطي بعناصره الشرقية خاصة بالنسبة لشكل الحلي وأيضاً الطابع العام والميل لاستطالة الأجسام.

أمـا بالنسبة لسالونيك في بلاد اليونان فقد وصل إلينا أمثلة كثيرة من الفسيفساء البيزنطي تظهر مستوى فني أكثر مما هو في إيطاليا ويظهر هذا من عمل قطع الفسيفساء ومن القدرة على تدرج الألوان بها ولعل من أجمل قطـع الفسيفساء تلك الموجودة Hosios David وهي مصورة بالطريقة القديمة فالمسيح هنا غير ملتحي.

أمـا فـي فسيفساء كنيسة St. Demetrius من القرن السابع والتي تصور هذا القديس فيظهر الالتقاء بين الفنين الهللينستي والسرياني.

المرحلة الثانية: العصر اللاأيقوني

مـن القرن السابع إلى القرن التاسع (عصر اللاأيقونية) و يمكن تتبعها في سوريا.

يرجع العصر اللاأيقوني إلى القرن الثامن الميلادي. ويتميز الفسيفساء بـه بعدم ظهور الموضوعات المصورة وإنما فقط عناصر زخرفية يغلب عليها الطابع النباتي والمعماري أو أحدهما في مشاهد توضح قمة الاندماج بين العناصر الفنية الهللينستية والأخرى الفارسية وبالرغم من تعدد الأمثلة على هذه النوعيات من الفسيفساء في تلك الفترة إلا أن أحسن الأمثلة يوجد فـي دمشق بسوريا حيث نشاهد مناظر طبيعية يغلب عليها الطابع الخيالي مـثل إبهاء معمدة، بازيكليات، أبراج، مشكاوات وغيرها وتصوير نباتات العنـب الملتفة حول الأعمدة والأشجار بينما في العمق معبد هللينستي مع

وجـــود نافورات. وكل هذه العناصر ممثلة بدقة متناهية روعي فيها تدرج الظلال لإضفاء مزيد من عمق المنظور على المشهد برمته.

المرحلة الثالثة

مـــن القـــرن التاسع إلى القرن الثالث عشر الميلادى فى بلاد اليونان والقســطنطينية وهى الفترة اللاحقة للعصر اللأيقونى حيث تتميز باكتمال عناصــر الفـــن البيزنطى الذى أصبح يغطى مساحة واسعة من العالم من روسيا حتى صقلية بالإضافة إلى غرب أسيا الصغرى وبلاد اليونان. ومن أهـم مميزات الفسيفساء البيزنطى فى هذه الفترة هى الاستطالة الملحوظة للشخصـــيات المصـــورة لأحـــداث مأخوذة من الإنجيل مع إضافة الألقاب والأسماء لتلك الشخصيات مكتوبة بحروف يونانية شكلت جزء هام مكمل للأحداث المصورة. كذلك يلاحظ هنا أن الخلفيات ذهبية والألوان قائمة وإن كان بها لمعة خاصة. بمعنى آخر كانت فسيفساء هذه الفترة ذو طابع دينى بحــت هدفه توضيح قصة الإنجيل. وكمثال لهذه الفترة الفسيفساء الموجود فـــى Daphni فى بلاد اليونان والقسطنطينية Constantinople ومدينة نيقــيا Nicaea وفـــى كنيسة Cefali بصقلية. فمثلاً فى كنيسة Nicaea صـــورت العـــذراء وهـــى تحمل طفل كرد فعل للحرب اللأيقونى أما فى فسيفساء كنيسة Daphni صور المسيح فى قمة القبة وحوله صور الرسل.

أمـــا فى فسيفساء Torcello فقد صورت العذراء وهى تحمل المسيح طفلاً ويظهر روعة هذا الفسيفساء وانفراد صورة العذراء مع خلفية ذهبية دون أن يصاحب هذا المنظر أى نوعية أخرى من الزخارف .

أمـــا الفسيفساء الموجودة بالرمو بصقلية فيصور الأميرال جورج عند قدمـــى العـــذراء. ويصور فسيفساء كنيسة Cefali المسيح وأسفله العذراء بينما فى الحلقة السفلى من الهيكل صور الرسل.

المرحلة الرابعة

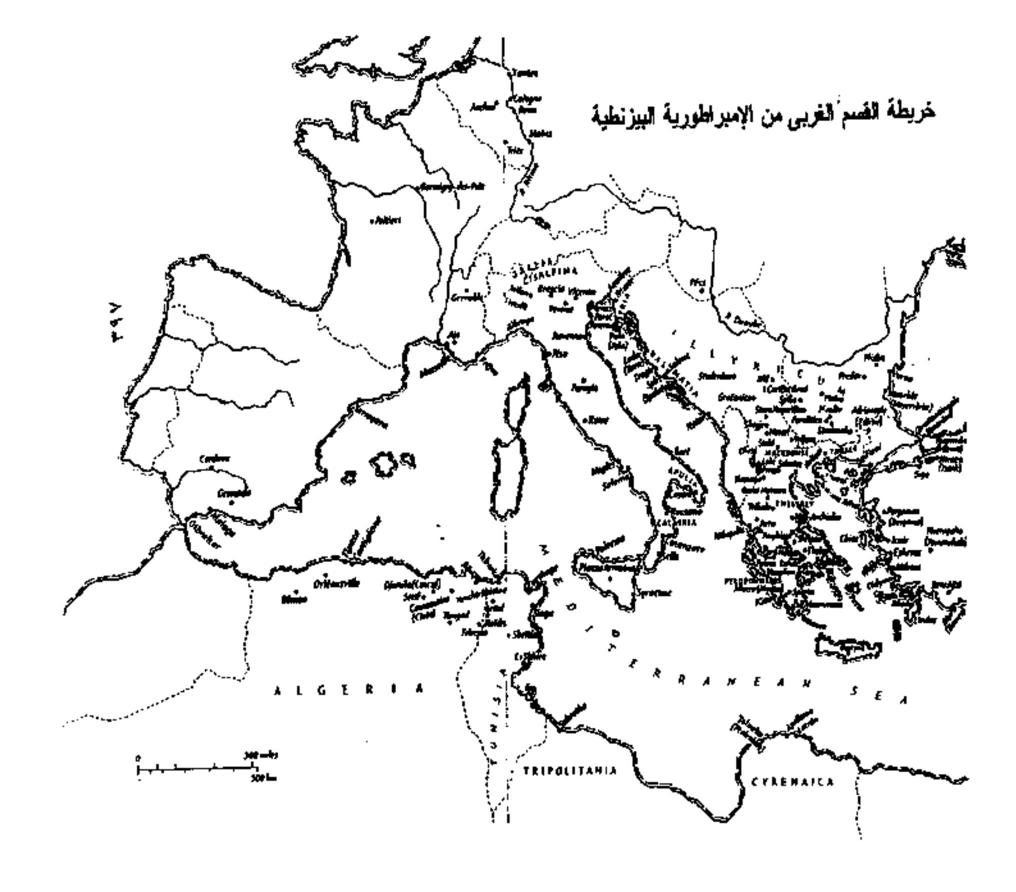
مـــن القرن الثالث عشر حتى القرن الخامس عشر ويمكن تتبعها فقط فى منطقة القسطنطينية.

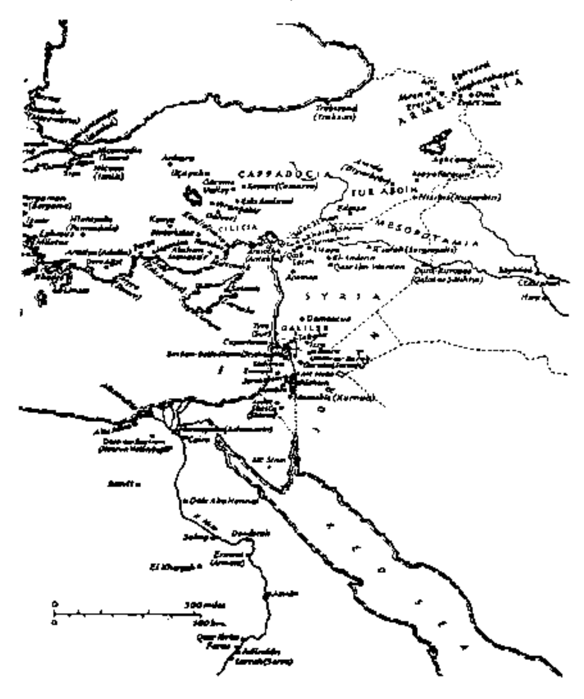
وهى آخر مرحلة من الفسيفساء البيزنطى ويمكن تتبعها من خلال قطع الفسيفساء التى ترجع إلى القرن الرابع عشر ويلاحظ أن الفسيفساء من هذه الفـــترة كـــان قد تخلص من العناصر الفنية المبالغ فيها والتى ميزت الفن البـــيزنطى مـــثل الاستطالة وغيرها وهنا نجد إضاءة جديدة، حيوية أكثر، اهتمام بالعوامل الإنسانية والتى أضيفت للفكرة الدينية.

لوحات الفنون البيزنطية

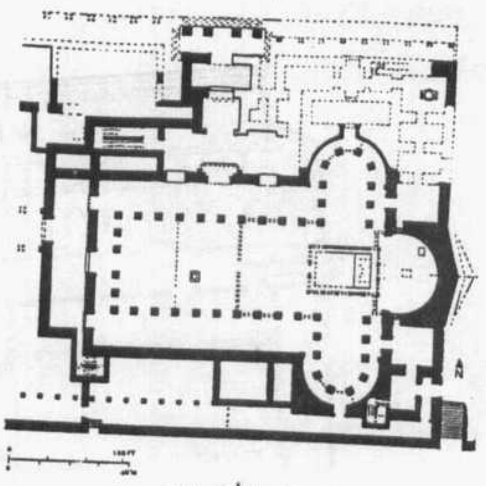


خريطة القسم الغربى من الإمبراطورية البيزنطية

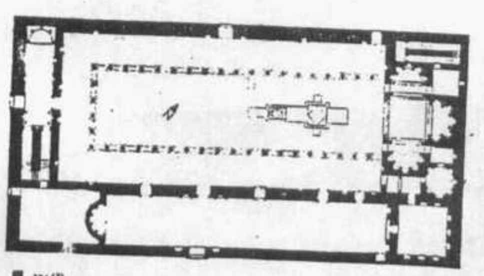




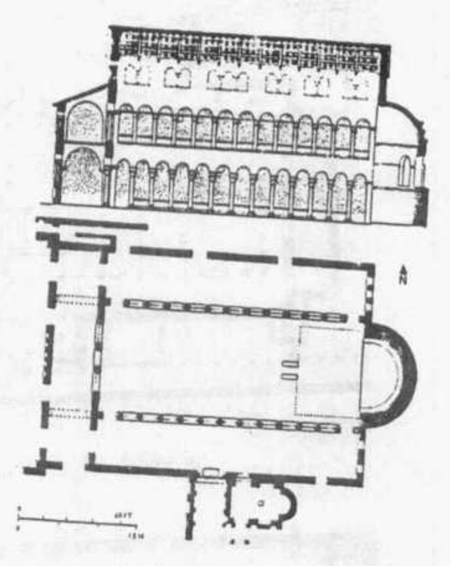
خريطة القسم الشرقى من الإمبراطورية البيزنطية



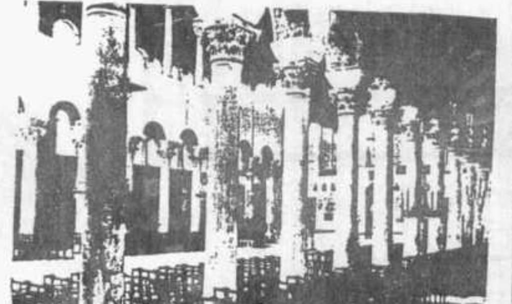
دير الأشمونين

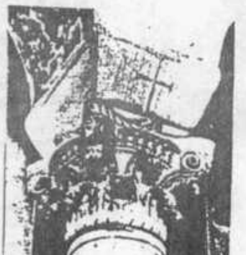


الدير الأبيض بسوهاج



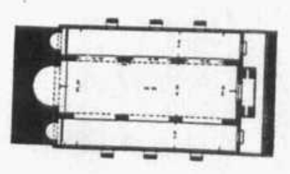
بازيليكا مدينة سالونيك







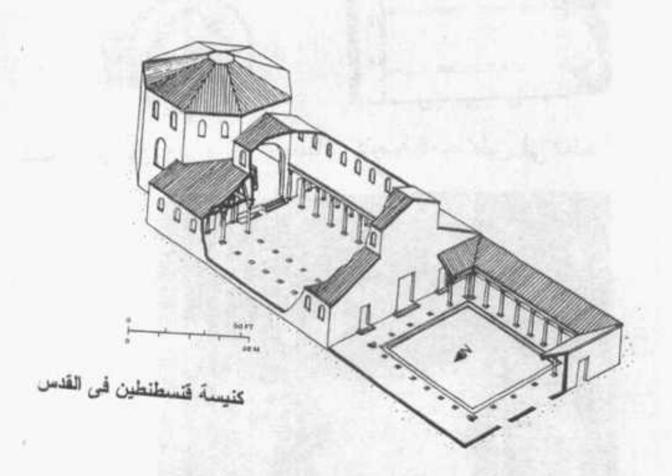
كنيسة سان جريجورى فى أرمينيا



كنيسة قسطنطين فى بعلبك

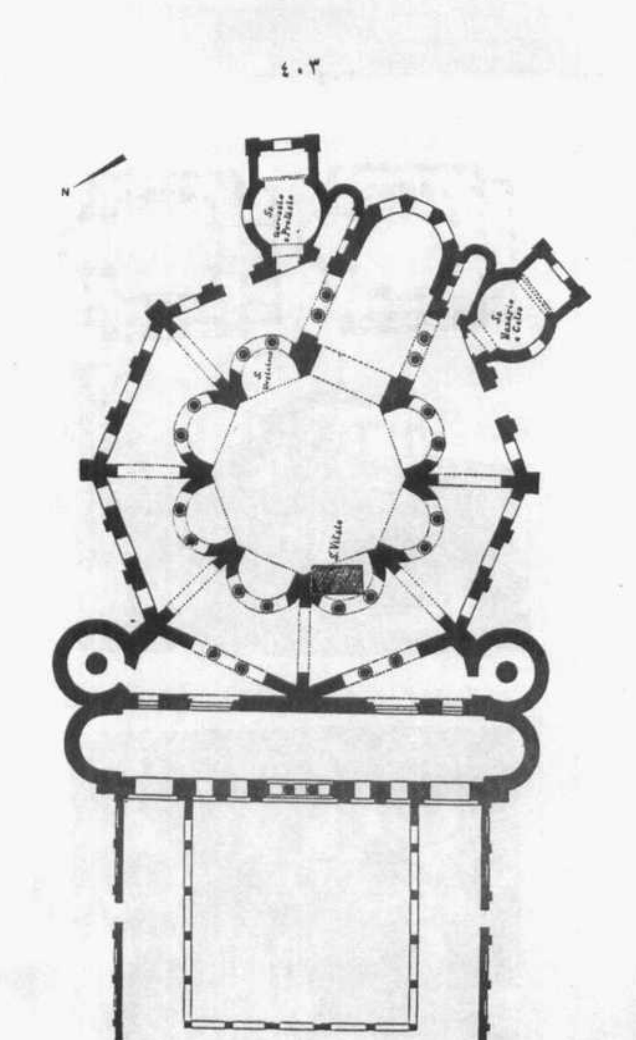


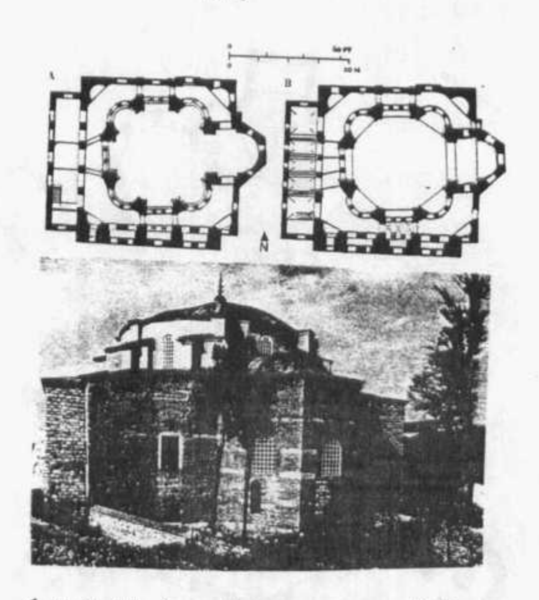
كنيسة سان كونستانزا فى روما



كنيسة قسطنطين فى القدس

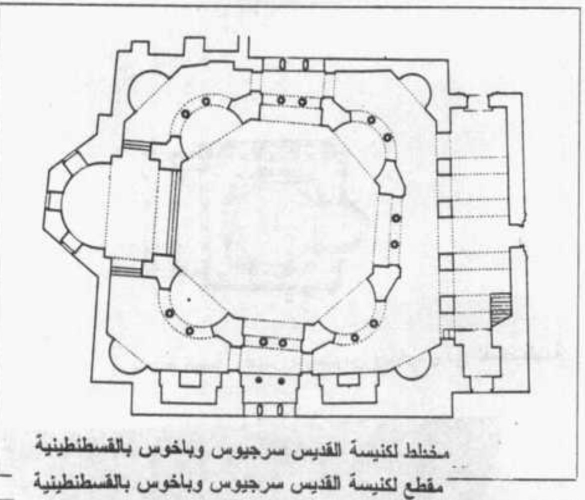



N
S. Vitale



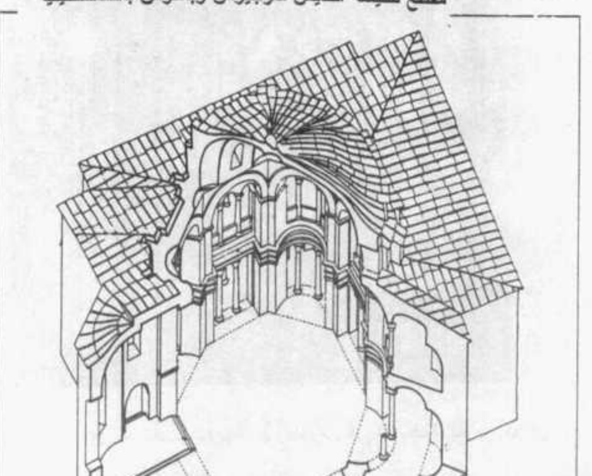
كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية

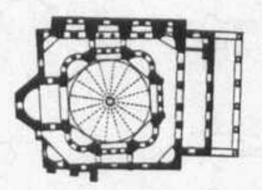




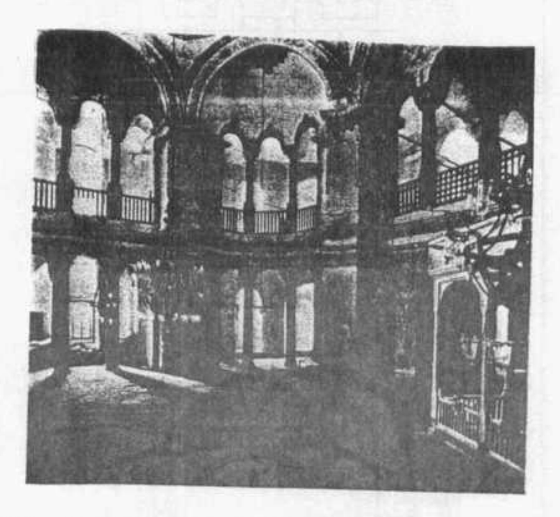
مخطط لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية

مقطع لكنيسة القديس سرجيوس وباخوس بالقسطنطينية





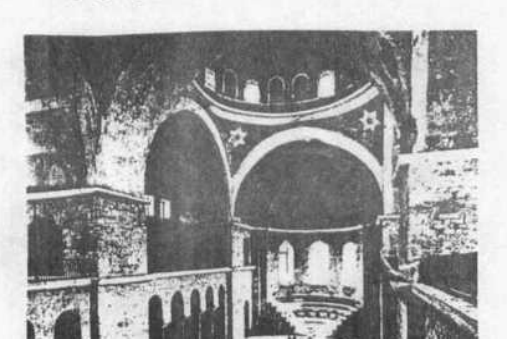
مخطط كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية

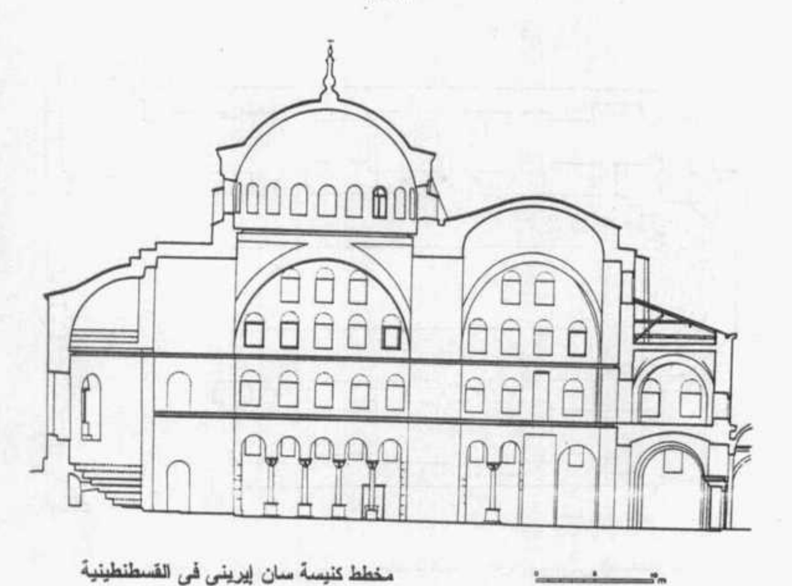


كنيسة القديس سرجيوس وباخوس فى القسطنطينية من الداخل

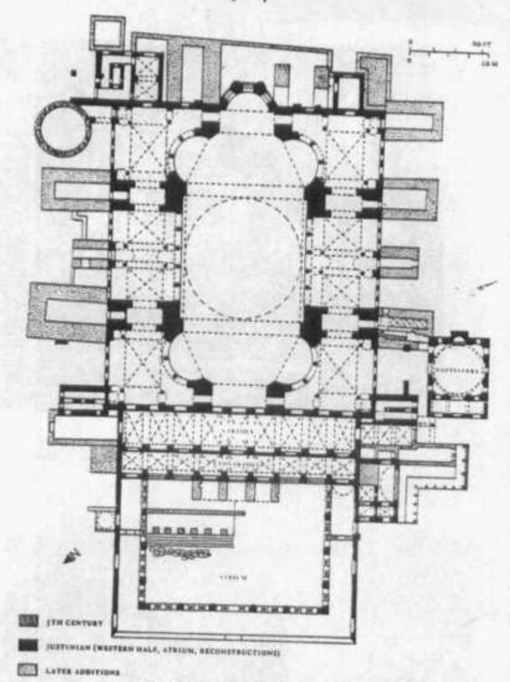
مخطط كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية

حنية كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية

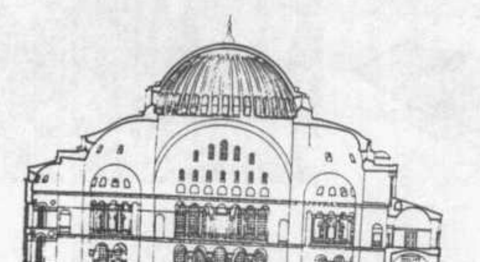


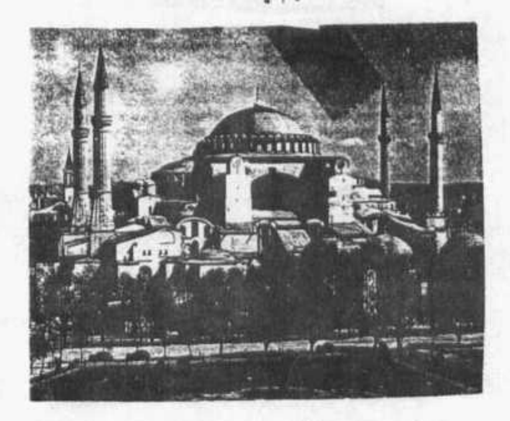


مخطط كنيسة سان إيرينى فى القسطنطينية



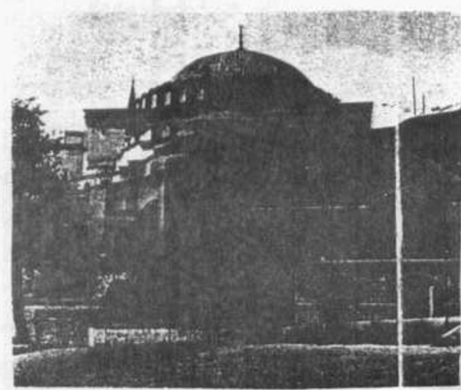
مخطط كنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية



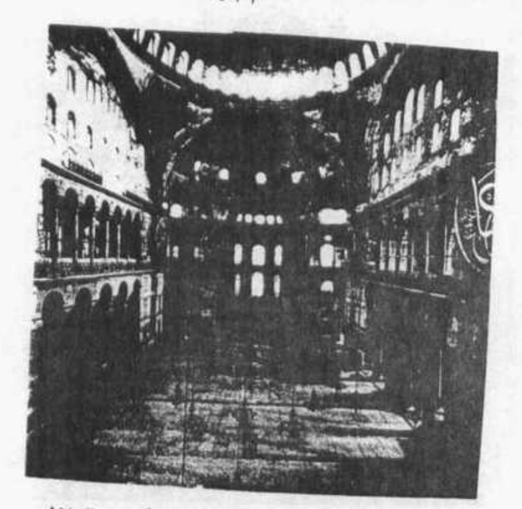


منظر عام لكنيسة آياصوفيا فى القسطنطينية

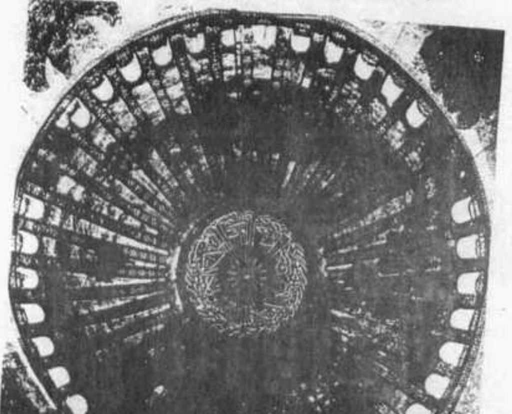




كنيسة آيا صوفيا فى القسطنطينية من الخارج

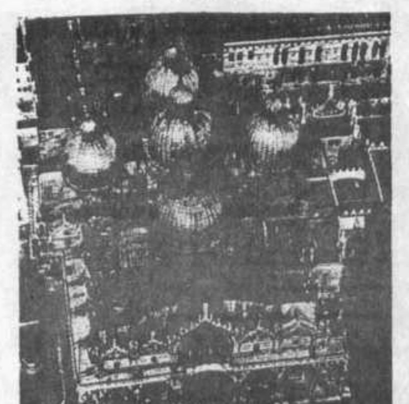


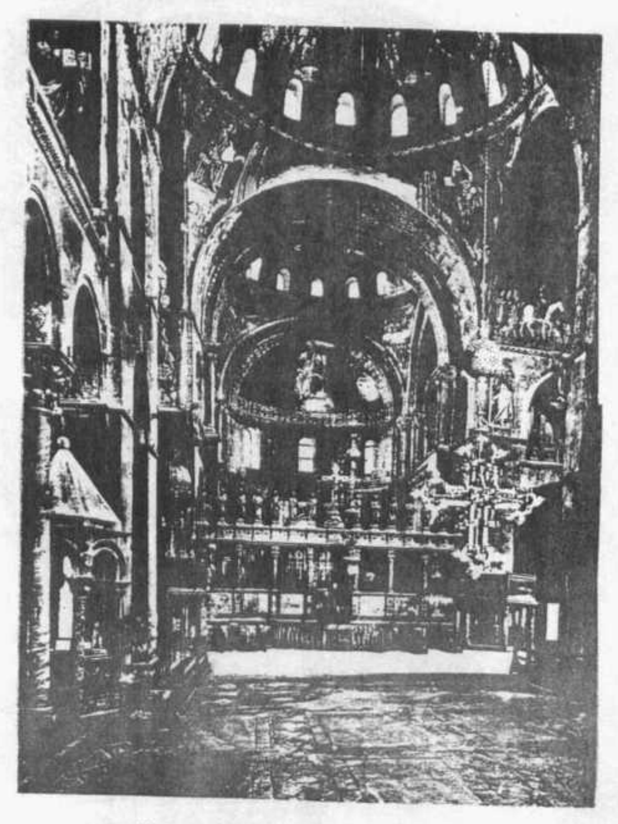
كنيسة أيا صوفيا فى القسطنطينية من الداخل



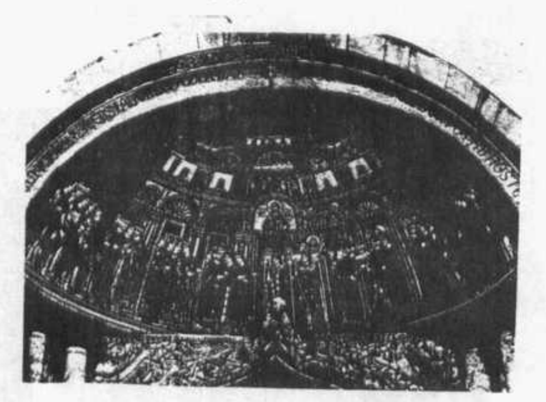


كنيسة الرسل فى القسطنطينية

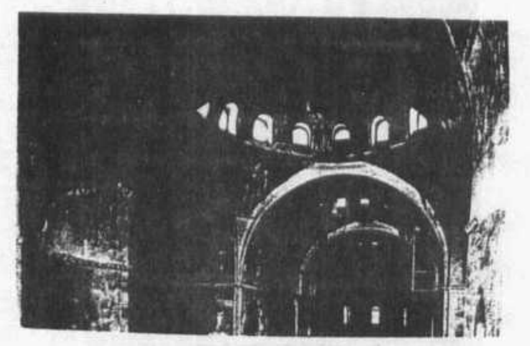




كنيسة سان مارك فى فينيسيا من الداخل

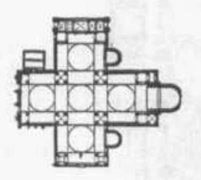


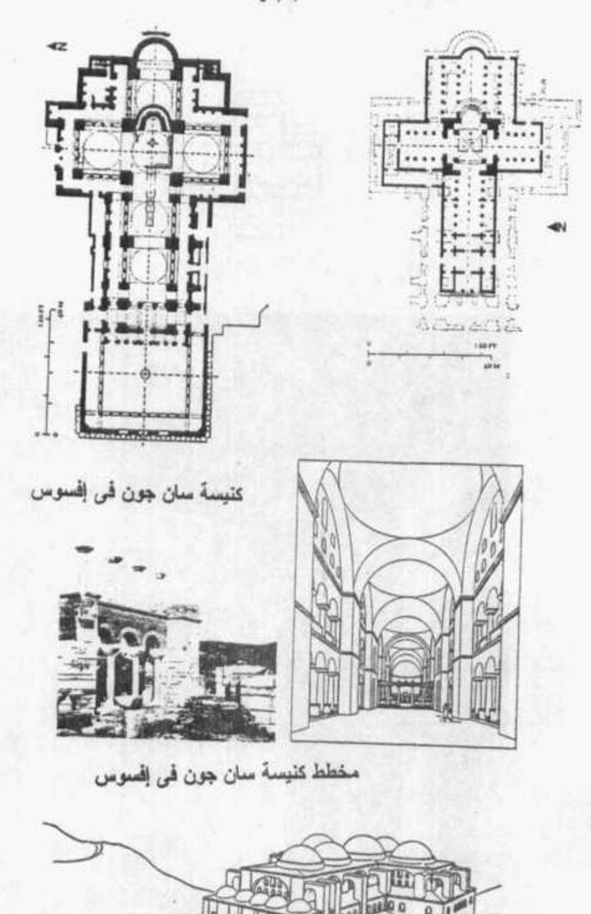
كنيسة سان مارك فى فينيسيا



كنيسة سان مارك فى فينيسيا

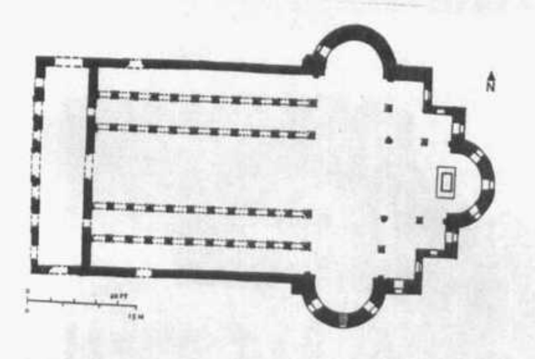




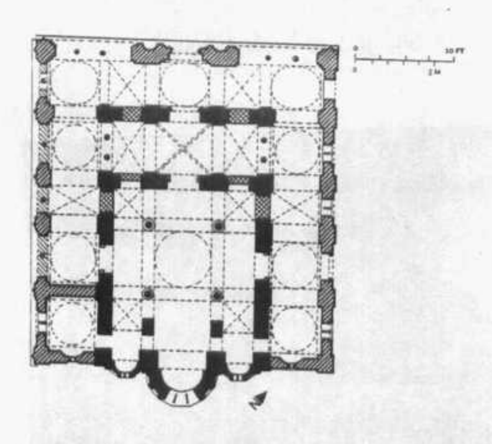


كنيسة سان جون فى إفسوس

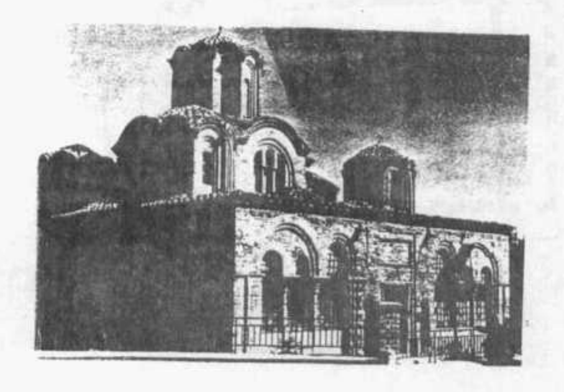
مخطط كنيسة سان جون فى إفسوس



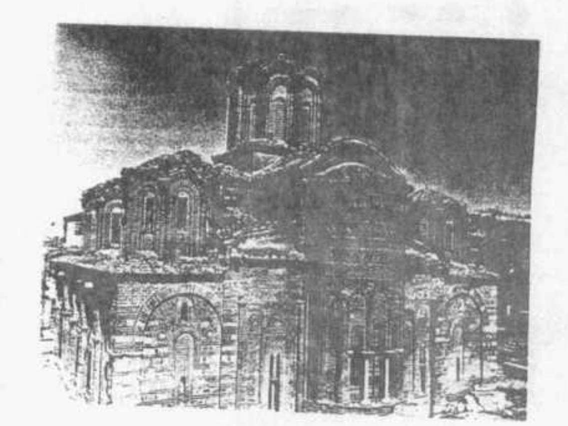
مخطط كنيسة بيت لحم

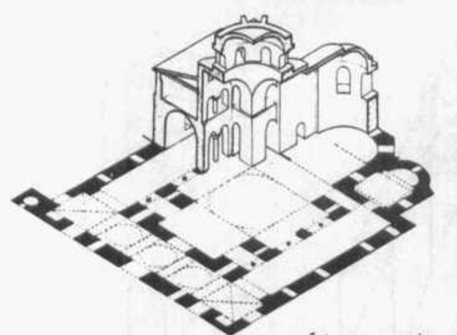


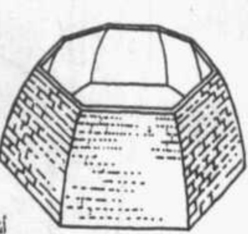




منظر عام لكنيسة الرسل فى سالونيك

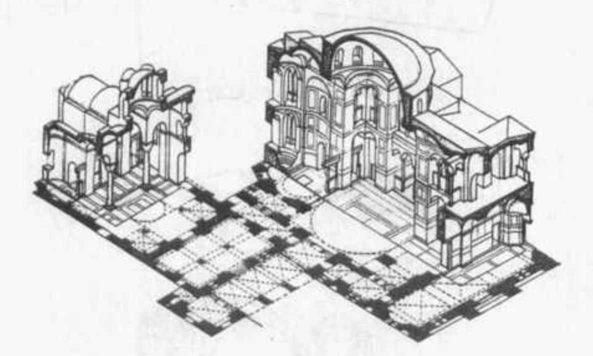




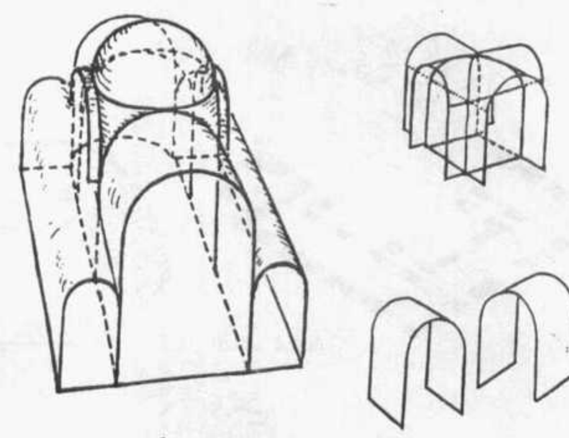




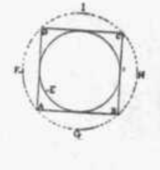
أشكال الأسقف البيزنطية





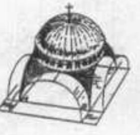


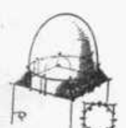
مقاطع لأشكال الأسقف البيزنطية

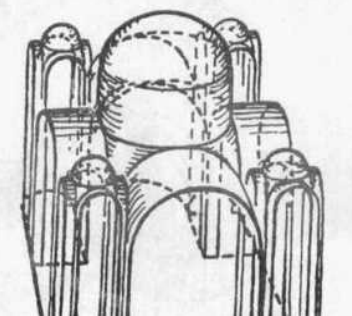


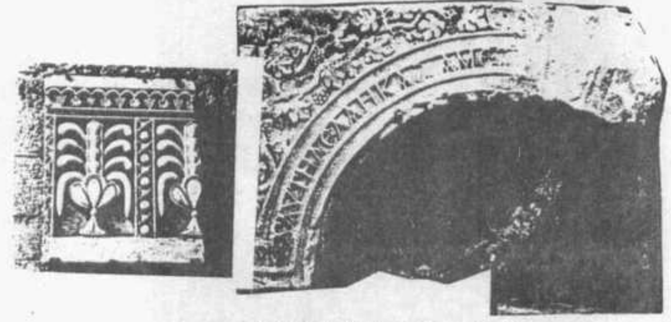




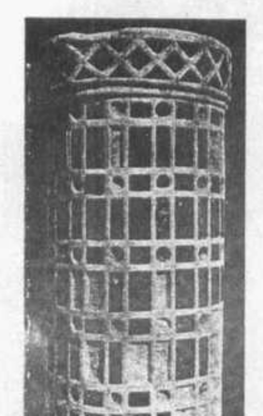




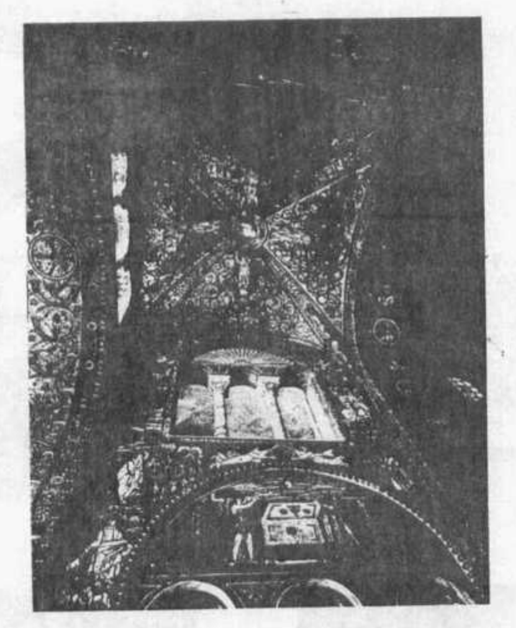




الزخارف المعمارية البيزنطية







زخارف معمارية بيزنطية





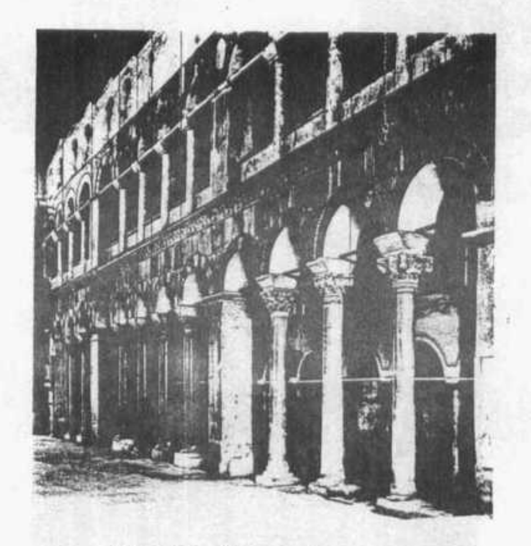








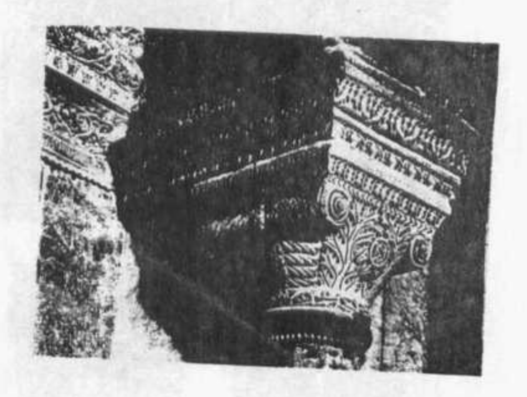




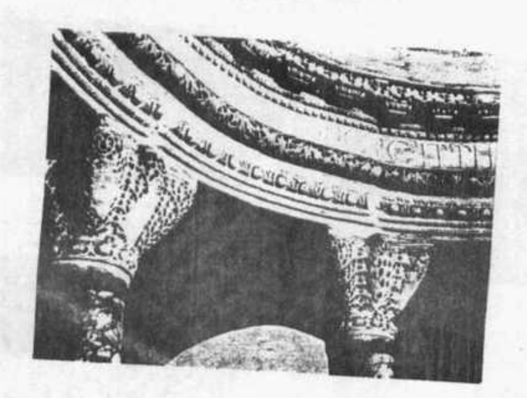
طرز تيجان الأعمدة البيزنطية

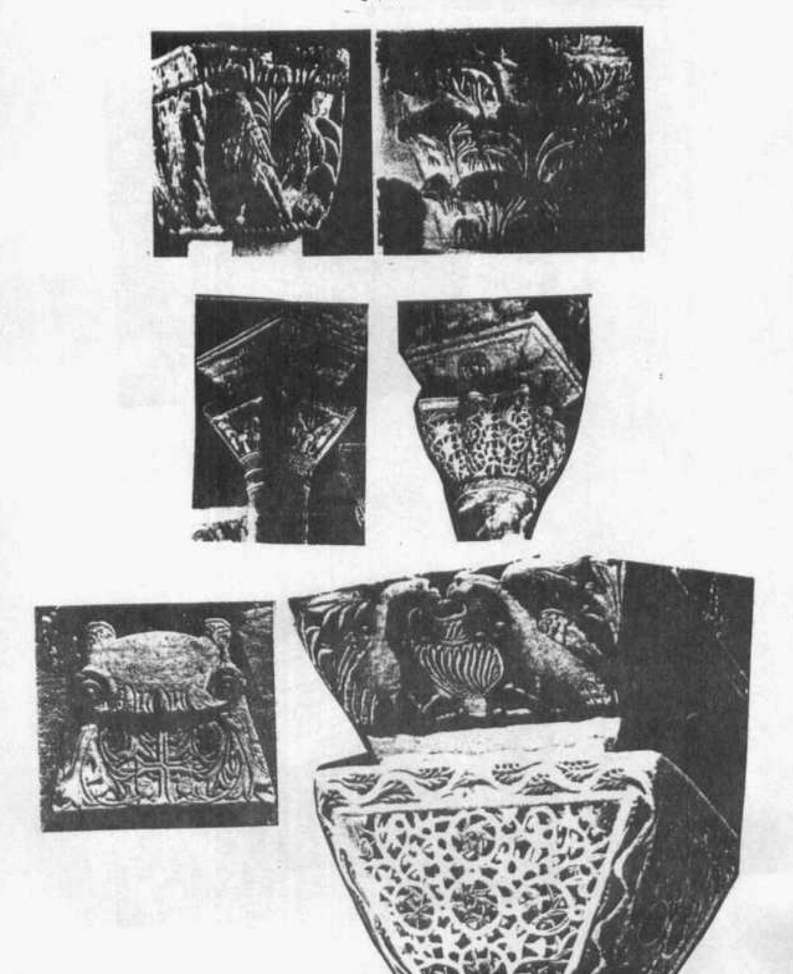






طرز تيجان الأعمدة البيزنطية









طرز تيجان الأعمدة البيزنطية

كنيسة سان كونستانزا فى روما



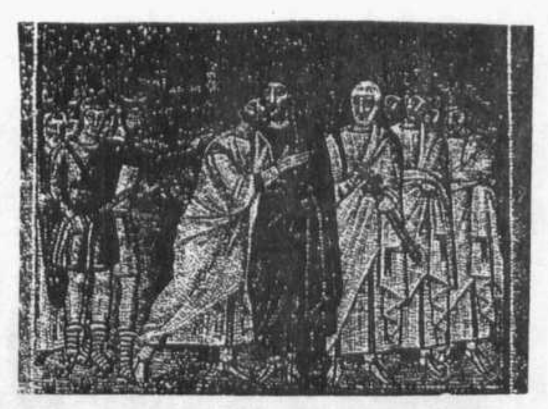
فسيفساء كنيسة سانت ماريا ماجورى فى روما





فسيفساء كنيسة سانت ماريا ماجورى فى روما





فسيفساء كنيسة سان أبوللونارى فى رافنا





فسيفساء كنيسة كوسماس وداميان فى روما



فسيفساء كنيسة كوسماس وداميان فى روما



فسيفساء كنيسة سان فيتال فى رافنا

قائمة المراجع



الفنون اليونانية

Ashmole, B., Yalouris, N. and Frantz, A., Olympia, the Sculpture of the Temple of Zeus, London, 1967

Beazley, J. D., Attic Black-figure Vase-painters, Oxford, 1956.

Berger, E., Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon (Studien der Skulpturhalle, Basel I), Basle, 1976.

Bieber, M., The Sculpture of the Hellenistic Age, New York, 1961.

Boardman, J., Dörig, J., Fuchs, W. and Hirmer, M., The Art and Architecture of Ancient Greece, London, 1966 (Die griechische Kunst. Munich, 1966).

Boardman, J., Athenian Black Figure Vases, London, 1970.

Boardman, J., Athenian Red Figure Vases, London, 1975.

Boardman, J., Greek Sculpture: The Archaic Period, London, 1978.

Brommer, F. Der Parthenonfries. Katalog und Untersuchungen, Mainz am Rhein, 1977.

Knell, H., Architecture der Griechen, Darmstadt, 1988.

Kraay, C. and Hirmer, M., Greek coins, London, 1966.

Lawrence, A. W. Greek Architecture, London, 1957.

Lullies, R. and Hirmer, M.. Greek Sculpture, London, 1965.

Richter, G., The Portraits of the Greeks, London, 1965.

Richter, G., The Sculpture and Sculptors of the Greeks, New Haven, 1960.
Richter, G., Three Critical Periods in Greek Sculpture, Oxford, 1951.
Ridgway, B. S., The Archaic Style in Greek Sculpture, Princeton, 1977.
Schmidt, E. M. the Great Altar of Pergamon, London, 1965.

الفنون الرومانية

Andreae, B., The Art of Rome, New York: Harry N. Abrams, Inc.,1977.

Bianchi-Bandinelli, R., Rome: The Center of Power, New York, george Braziller Inc., 1970

Bianchi-Bandinelli, R., Rome: The Late Emire, London; Thames and Hudson, 1971.

Boëthius, A., Ward-Perkins, B., Etruscan and Roman Architecture, Baltimore, MD: Penguin, 1970.

Brendel, J., Prolegomena to the Study of Roman Art, New Haven, CT: Yale University Press, 1979.

Brilliant, R., Roman Art from the Republic to Constantine, London; Phaidon, 1974.

Brilliant, R., The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum. Rome: Memoirs of the American Academy in rome XXIX, 1967.

Dorigo, W., Late Roman Painting, New York: Praeger, 1971.

Hanfmann, G., Roman Art, Greenwich, CT: New York Graphic Society, 1964.

Hannestad, N., Roman Art and Imperial Policy, Aarhus: Jutland Archeaological society, distrib. Aarhus University Press, 1986.

Henig, M., Handbook of Roman Art, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.

Kähler, H., The Art of Rome and her Empire. New York,1965.

Kent, J.P.C., Roman Coins., New York: Harry N. Abrams, Inc., 1978.

Kleiner, Diana E.E., Roman Sculpture, New Haven: Yale University press, 1992.

Ling, R., Roman Painting, Cambridge, 1991.

MacDonald, William L., The Architecture of the Roman Empire I: Introductory Study. New Haven, CT: Yale University Press, 1982 (2nd ed.)

Mau, A., Pompeii: Its Life and Art. New York, Macmillan, 1899.

Mckay, A.G., House, Villas, and Palaces in the Roman world, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1975.

Pollitt, J.J., Art in the Hellenistic Age, New York: Cambridge University Press, 1986.

Pollitt, J.J., The Art of Rome c. 753 BC-A.D 337 Sources and Documents. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

Richter, Gisela M.A., Roman Portraits, New York. Metropolitan Museum of Art, 1948.

Sear, R., Roman Architecture, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.

Simon, E., Ara Pacis Augustae, Greenwich, CT: New York Graphic society, 1967.

Stambaugh, J.E., The Ancient Roman City, Baltimore, MD: Johns Hopkins Press, 1988.

Strong, D., Roman Art, New York: Penguin, 1980.

Strong, D., Roman Imperial Sculpture: An introduction to the commemorative and decorative Sculpture of the Roman Empire down to the Death of Constantine. London, Tiranti, 1961.

Toynbee, J.M.C., The Art of the Romans, London: Praeger, 1965.

Vermeule, Cornelius C., Greek Sculpture and Roman Taste: The Purpose and Setting of Graeco – Roman Art in Italy and the Greek Imperial East. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1977.

Vermeule, Cornelius C., Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.

Vogel, L., The Column of Antoninus Pius. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973.

Walker, S., Roman Art, London, British Museum, 1991.

Ward – Perkins, John B., Roman Architecture, New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977.

Ward-Perkins, John B. and Amanda Claridge, Pompeii AD 79, London, 1976.

Wheeler, R.E.M., Roman Art and Architecture, New York: Thames and Hudson, 1964.

Wood, S., Roman Portrait Sculpture AD 217-260. Leiden: E.J. Brill, 1986.

Woodford, S., The Art of Greece and Rome. New York and London: Cambridge University Press, 1982.

Yegül, Fikret K., Baths and Bathing in Classical Antiquity, Cambridge, MA: MIT Press, 1992.

الفنون القبطية

Abbott, N., The Monasteries of the Fayoum. University of Chicago, Chicago, 1937.

Badawy, A., Coptic Art and Archaeology, Cambridge, Mass., 1978.

Badawy, A., History of Eastern Christianity, Cambridge, 1980.

Brooklyn Institute of Arts and Science Museum. Late Egyptian and Coptic Art. Brooklyn, New York, rep. 1974.

Brown, P., The cult of the Saints, Its Rise and Function in Latin Christianity. University of Chicago Press, 1981.

Brown, P., The Making of Late Antiquity. Harvard University Press, Cambridge, Mass, and London, England. 1978.

Butler, A., J., The Ancient Coptic Churches of Egypt. 2 vols. Clarendon Press, Oxford, 1970.

Dodds, E.R., Pagan and Christian in an Age of Anxiety. W.W. Norton & Co., New York, London, 1970.

Evelyn-White, H., G., The History of the Monasteries of the Wadi Natrun. The Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition. Cambridge University Press, 1933.

Gerspach, M., Coptic Textile Designs, Dover Pub. Inc., New York, 1975.

Hanna, Shenouda, The Coptic Church, Symbolism and Iconography. C. Tsoumas, Cairo, 1962.

Hardy, Edward R., Christian Egypt, Oxford University Press, Oxford, 1952.

Jonas, H., The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity. Beacon Press, Boston, 1963.
Leeder, S.H. Modern Sons of Pharaohs, A Study of the Manners and Customs of the Copts of Egypt, Hodder & Stoughton, London, 1918.
Meinardus, O., Monks and Monasteries of the Eastern Desert. The American University in Cairo Press, 1961.

الفنون البيزنطية

Baynes, N.H., and Moss, H. ST B., Byzantium. Oxford, 1961.

Beckwith, J., Early Christian and byzanine Art (The Pelican History of Art), Harmondsworth, 1970.

Beckwith, J., The Art of Constantinople, New York, 1961.

Brehier, L., L'art byzantin, Paris, 1924.

Butler, H.C., (ed. E. Baldwin Smith). Early Churches in Syria, Princeton, 1929.

Dalton, O.M, East Christian Art, Oxford, 1925.

Deichmann, F., Studien zur Architectur Konstantinopels (Deutsches beiräge zur Altertumswissenschaft). Baden-Baden, 1956.

Ebersolt, J., Monuments d'architecture Byzantine, Paris, 1934.

Glück, H.. Die christliche Kunst des Ostens. Berlin, 1923.

Hamilton, J. A., Byzanine Architecture and Decoration, London, 1933.

Jones, A.H.M., The Greek City from Alexander to Justinian, Oxford, 1937.

Krautheimer, R., Early Christian and Byzantine Architecture, London, 1975.

Macdonald, W., Early Christian and Byzantine Architecture, New York, 1962.

Mango, C., The Art of the Byzantine empire, 312-1453 (Sources and documents in the History of Art Series, edited by H. Janson). Englewood cliffs, New Jersey, 1972.

Millet, G., L'art byzantin, in A. Michel, Histoire de L'art, 1, 127-301. Paris, 1905.

Piganiol, A., L'empire chrétien 325-395. Paris, 1947.
Rice, D.T., Byzantine Art, London, 1968.
Rice, D.T., The Beginnings of Christian Art, Nashville and New York, 1957.
Runciman, S., Byzantine Civilization, New York,1962.
Schneider, A. M., Byzanta – Vorarbeiten zur Topographie und Archäologie der Stadt (Istanbuler Forschungen, VIII). Berlin, 1936.
Setton, K.M., Christian Attitude towards the emperor in the Fourth Century, New York, 1941.
Ure,P.N., Justinian and his Age. Harmondsworth, 1951.
Van Millingen, A., and others, Byzantine Churches in Constantiople, Their History and Architecture. London, 1912.
Volbach, W.F., Art byzantin, Paris, 1933.
Volbach, W.F., Early Christian Art, New York, 1962.
Wulff, O., Altchristliche und byzantinische Kunst (Handbuck der Kunstwissenschaft), Berlin, 1914-24.

رقم الإيداع بدار الكتب
١٧٨١٢ / ٢٠٠٠